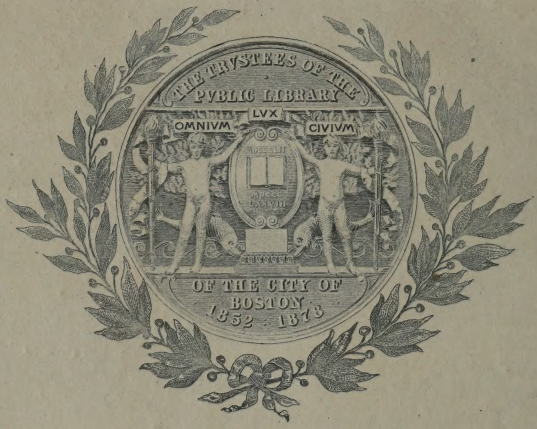
Abbetmeyer

Richard-Wagner-Studien

No. 4047.389



Bought with the income of
the Scholfield bequests.

REMEMBER

Public Library books belong to ALL the people
Another reader may be waiting for this very book
After reading, please return it promptly; but first

READ IT

B.P.L. FORM NO. 627; 8.8.22: 5M

A MAR 23

D MAY 2

3 1934

Richard-Wagner-Studien.

Neue Untersuchungen über die Persönlichkeit und das Kulturwerk des Bayreuther Meisters

Von

Theodor Abbetmeyer.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Hannover und Leipzig
Hahnsche Buchhandlung
1916

Printed in Germany

Schol
aug. 29, 1922
N

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Vorwort.

In einer Zeit, wo Wagners äußerer Ruhm seinen Zenith vielleicht schon überschritten hat und wo — Mars die Stunde regiert, eine Wagnerschrift auf den gerade mit Wagnerliteratur erschrecklich überschwemmten Büchermarkt zu bringen, mag gar manchem als ein mehr als kühnliches Unterfangen erscheinen. Über die Bedenken mancherlei Art, die der Herausgabe dieser Studien entgegenstanden, bin ich mir denn auch nicht einen Augenblick im unklaren gewesen; und doch habe ich geglaubt, diese Bedenken ruhig zerstreuen zu dürfen. Ich halte nämlich dafür, daß wir wohl ein gerüttelt und überflüssig Maß von rein-lobredneriſchen Wagnerbüchern, nicht aber eine der nun allgemach möglich und nötig gewordenen „objektiven" Würdigung des großen Bayreuther Meisters entsprechende Anzahl von Wagnerschriften besitzen, Schriften, die Wagners Erscheinung mit reiner Unvoreingenommenheit und größtmöglicher Sachlichkeit ins Auge fassen, Abhandlungen, die gleichweit von einer kritiklosen Verhimmelung wie von einer radikalen „Verreißung" des Meisters entfernt sind. Mit anderen Worten: ich erachte, daß die Wagnerfrage noch heute besteht und noch nach Antworten heischt, aber jetzt nach Antworten, die „ohne Hörner und Zähne" sind, die ohne Umschweife und unverblümt zum Ausdruck bringen, was nach dem jetzigen Stande der Forschung „ist" in Sachen Wagners.

Infolge der nun gewonnenen genügenden Zeitweite ist solche sachlichere Beurteilung Wagners möglich geworden. Sie wird bei dem bisherigen Vorherrschen der nur-panegyriſchen Schriften notwendig polemiſchen Charakter annehmen müssen. Eine streithafte Art wird sie auch nach der Seite zu zeigen haben, von welcher unberechtigte feindliche Anwürfe und übertrieben abfällige Urteile kommen.

Aber es besteht nicht nur deshalb heute noch eine Wagnerfrage, weil des Meisters Erscheinung erst jetzt in den richtigen „objektiven" Blickpunkt zu rücken beginnt, sondern auch aus dem Grunde, weil Wagner ein Genie war. Von Genies aber gilt in noch höherem Maße als von gewöhnlichen Sterblichen — die doch auch schon auf keine Formel zu bringende Mikrokosmen und als solche Abbilder

des rätselhaften Makrokosmus sind — daß sie nie ganz ausgekannt werden können. Die Shakespeare, Goethe, Schiller, Ibsen, Bruno, Spinoza, Leibniz, Hegel u. a. geben noch heute auch kundigen Thebanern genug tiefgründiger Rätsel auf.

Die Wagnerfrage setzt sich aus vielen Einzelfragen zusammen. Unter diesen habe ich besonders diejenigen ins Auge gefaßt, über die meines Erachtens bislang eine vorläufig ausreichende Antwort noch nicht gegeben worden ist. Ich rechne dahin z. B. Wagners Verhältnis zu Feuerbach, zu Schopenhauer, zur Romantik, zu Problemen des Okkultismus u. a. Daneben habe ich auch alle die Wagner-Themata in den Kreis meiner Untersuchungen gezogen, die nach Ansicht namentlich der gesinnungstüchtigen Wagneriten als über jegliche Erörterung hinausgehoben angesehen werden, z. B. die Leitmotivik, Wagners reinmusikalische Stellung u. a. m.

Indem ich so den „ganzen Wagner" ins Auge faßte, ergab sich bei des Meisters staunenerregender Vielseitigkeit, die ihre Wellenkreise über fast alle Kulturgebiete zog, ein Ausgreifen auf alle möglichen Gebiete geistiger Fragen. So nur war der Wirkung aller Energiesummen nachzuspüren, die von dem Meister ausgegangen sind.

Äußerlich Neues in der Wagnersache vorgebracht zu haben, schmeichle ich mir nicht. „Alles Gescheite ist schon gedacht worden; man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken", sagt Goethe. Die Repetition aber ist die Stiefmutter der Illusionen.

Wenn es mir geglückt sein sollte, Wagners Stellung zu der erstgenannten Problemgruppe mancherorts in neuer Beleuchtung gezeigt, bezüglich der Fragen der zweiten Gruppe die Erörterungsberechtigung überzeugend dargetan, hinsichtlich der Gesamterscheinung Wagners die Beziehung auf die jetzige große Zeit des Weltkrieges nicht aus dem Auge verloren zu haben, so sehe ich die Aufgabe und den Zweck dieses Buches als erfüllt an.

Hannover-Linden, im Dezember 1915.

Theodor Abbetmeyer.

A.

Wagners Persönlichkeit.

Wagner das Genie.

Das Genie ist eine „Unmeßbare Größe“. Wie sollte es anders sein, da im Grunde genommen ja jeder Mensch „inkommensurabel“ ist, jeder noch so einfach und hausbacken erscheinende Alltagsgeist, auch geistige Pygmäen, Nußschalgehirnmenschen, selbst die kleinsten psychischen Däumlinge. Niemandes Seele läßt sich auf irgendeine Formel bringen. Wir haben hier nicht Gleichungen mit zwei oder drei Unbekannten vor uns, sondern die Zahl der unbekannten Größen ist selbst x. „Niemand versteht sein Gestern und kennt sein Morgen. Keiner weiß von andern, keiner von sich selbst.“ Wir würden unseren Lebensweg viel sicherer wandeln, würden uns weit mehr Ungemach und Enttäuschung ersparen, würden viel zielsicherer dem Guten zustreben, wenn wir uns selbst besser kennten. Wie ganz anders würden wir uns zu unseren Mitmenschen stellen, wenn wir sie wirklich verständen! Alles von ihnen verstehen, hieße dann alles entschuldigen. Die alten Griechen wußten wohl, warum sie das „Erkenne dich selbst!“ als das A und O aller geistigen und sittlich-religiösen Forderungen hinstellten. Daß übrigens eine so hoch entwickelte Selbsterkenntnis — und die dadurch vermittelte tiefe Erkenntnis anderer — auch ihre Schattenseiten haben würde, liegt auf der Hand (siehe darüber weiter unten!). Montaigne hat Recht, wenn er behauptet, daß auch der kleinste Pfahlbürger noch Unsummen von Rätseln und Widersprüchen in sich trage. Unsere Seele ist und bleibt trotz aller angeblichen Fortschritte der experimentellen oder gar der „exakten“ Seelenforschung für uns Menschen der physischen Ebene nach wie vor etwas durchaus Dunkles, eine terra incognita, ein Mythos. Von sich selbst urteilte Montaigne: „Wenn ich oft verschieden von mir spreche, so kommt das daher, daß ich mich verschieden sehe. In mir finden sich alle möglichen Sorten Widersprüche, je nach der Wendung, die ich gerade gemacht habe. Ich bin verschämt und unverschämt, züchtig und wollüstig, geschwätzig und schweigsam, peinlich oder glatt;

bald geistreich, bald stumpf, von trüber oder heiterer Stimmung, ein Lügner und ein Wahrheitsschwärmer, gelehrt und unwissend, jetzt freigebig, jetzt geizig, jetzt verschwenderisch — alles das bin ich irgend einmal, je nachdem ich mich drehe. Wer immer sich aufmerksam studiert, wird in seiner Seele, ja sogar in seinem Urteil diese leichte Veränderlichkeit und mangelnde Übereinstimmung mit sich selbst bald entdecken. Von meinem Ich habe ich nie etwas ganz einfach und fest, ohne Einschränkung und Beimischung auszusagen, noch was sich in einem Satze ausdrücken ließe." Daß tatsächlich der Grund wankt, über dem wir unsere Anschauungen, Urteile und Meinungen über uns selbst aufbauen, lehrt auch die immer wieder anzustellende einfache Beobachtung, daß wir uns z. B. verschieden gestellten Menschen gegenüber verschieden vorkommen. Wir fühlen uns groß oder klein, gut oder schlecht, geistvoll oder beschränkt, witzig oder stumpf, lebhaft oder trocken, schlagfertig oder ungewandt je nach der Person, die uns gegenübersteht. Keine Seele ist so klar wie eine geometrische Konstruktion. Überall besteht das seelische Leben aus verschiedenartigsten, vielfältigsten Mischungen. Ein lebendiger Mensch hat in sich verschiedene Ströme und darf mit Conrad Ferd. Meyer von sich sagen: „Ich bin kein glatt geschrieben Buch; ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch". Wagner sagt einmal selbst: „Mein Leben ist ein Meer von Widersprüchen!" War nicht Goethe „dezidierter Nichtchrist" und doch ehrfurchtsvoller Bibelverehrer? Vereinigte nicht Bismarck konservative, liberale und reaktionäre Elemente in sich? Ibsen teilt mit Kirkegaard die Überzeugung, daß in jedem Menschen eine Riesenseele schlummere (nach theosophischer Anschauung wird dies zugegeben, vollendet sich diese Seele aber erst nach so und so vielen Reinkarnationen), eine unüberwindliche Macht. Der Grundgedanke von Ibsens „Brand" spricht diese Überzeugung aus:

„Und doch, aus diesen Seelenstümpfen,
Aus diesen Geistestorsorümpfen,
Aus diesen Köpfen, diesen Händen
Soll einst ein Ganzes sich vollenden:
Das Gotteswerk, ein Mann voll Mark,
Der neue Adam, jung und stark!"

Ist es also unmöglich, die Abgründe und Tiefen einer Dutzendseele auszukennen, wieviel weniger kann es gelingen, die Größe und Eigenart des Genius ausmessend zu bestimmen! Wie darf man es wagen, irgendein abschließendes „Urteil" über unsere größten Geister zu fällen! In dem Genius wird ein Stück der Fülle der Gottheit — oder wenn man lieber will: der „kosmischen Intelligenz", des

„absoluten Ichs", der „logischen Idee", des „Weltgeistes", des „obersten Weltwillens", „letzten Weltgrundes" oder wie man sonst den tiefsten Urgrund alles Seins nennen mag — lebendig, der allumfassenden, die tausendfältigsten Gegensätze umspannenden innersten Wesenheit des Alls. Es kann daher gar nicht wunder nehmen, daß in dem Genie, daß in einem Wagner die scheinbar widersprechendsten Eigenschaften, Kunst- und Lebensäußerungen zutage treten. Von der Universalität des Wagnerschen Geistes legte Nietzsche ein treffendes Zeugnis ab, als er nach einem Besuche bei Wagner an seinen Freund E. Rohde schrieb: „Schopenhauer und Goethe, Aeschylos und Pindar leben noch, glaub' es nur." Ebensowenig, wie es wundernehmen kann, daß in Wagner die sonderbarsten Gegensätze geistiger Art vereinigt waren, so wenig kann es auch befremden, daß über den Bayreuther Meister die gegensätzlichsten Ansichten von ernsthaften Forschern, Wissenschaftlern und Künstlern noch heute vertreten werden. Jedes Wesen, jede Gestalt — auch die einer Fliege, eines Wurmes, einer Monere — ist für den Menschenverstand ein „Wunder". Die menschliche Persönlichkeit aber ist das große Geheimnis des Daseins. Je mehr die Kritik eine große Persönlichkeit von den Zutaten der Legendenbildung reinigt, je mehr es ihr gelingt, fast einen jeden ihrer Schritte als ein Bedingtes, als ein gewissermaßen durch die Natur der Dinge Gebotenes hinzustellen, um so unbegreiflicher wird das Wunder. Und wie das Genie selbst ist auch seine Kunst unerklärlich, unausdenkbar, unnachahmlich. In jedem Genie offenbart sich die Gottheit in einzigartiger, unvergleichlicher Weise. Darum ist es ein törichtes — leider aber noch immer höchst beliebtes — Unterfangen, einen großen Künstler an einem andern zu messen, die knorrige, eigenwillige und gewaltige Eiche mit der ragenden Fichte, die deutsche Linde mit der südländischen Palme vergleichen zu wollen. Wagners ganze große Persönlichkeit ist im geheimnisvollen Grunde der tiefsten Lebensprobleme — des Ewigen, des Urseins — verankert. Darum läßt sich eine solche unberechenbare Größe nicht behandeln, wie der Anatom einen Körper seziert oder gar wie die Köchin eine Gans rupft, brät und zurichtet. Observentur species honestae animo! In seinem „Mäcen" sagt D. v. Liliencron: „Über das tiefste Wesen eines rechten Dichters ist eine Erklärung nie möglich." So müssen wir uns auch bei Wagner, der zu den feurigsten Rennern auf den Bahnen olympischer Dichter und Denker, zu den gewaltigsten Fechtern auf der Arena des Geistes gehörte, der in Meeresgründe und Korallenwälder purpurner Seelentiefen hinabtauchte, der ein Herzensenträtsler wie Shakespeare war, mit einem annähernden Verständnisse begnügen. Wir, denen die kastalischen Gewässer durch

Röhren zufließen, während der Genius an dem Urborn, den Quellen des Lebens und der Kunst selbst geschöpft hat. Genie ist göttlicher, unaufhaltsam schaffender Weltgeist. Talent ist ausgebildete Fähigkeit, den kostbaren Edelstein, den uns das Genie gereicht, umzuformen, klar zu schleifen und à jour zu fassen.

Geniales Schaffen und Milieu.

Seit dem Auftreten des Literaturhistorikers Scherer sucht die Literaturwissenschaft das Geheimnis der dichterischen Zeugung zu ergründen, und die Anhänger Scherers sind der Meinung, daß nur die Wissenschaft in dieses Dunkel hinableuchten könne. Sie meinen, daß man nur die Umgebung, die Lebensbedingungen, die Kultur-Umwelt eines großes Mannes genau zu kennen brauche, um sein Wesen bis in alle Winkel und Falten hinein zu begreifen. Die wahre Wissenschaft ist bescheidener geworden und von dieser Übermeinung zurückgekommen; sie bekennt offen, daß sie das Geheimnis des Genius so wenig entschleiern kann wie das Geheimnis des Werdens und Seins überhaupt. Es ist immer noch so, wie Schiller gesagt hat: „Wodurch gibt sich der Genius kund? Offen dem Aug', dem Verstand bleibt er doch ewig geheim." Durch Erforschung von Quellen, „Strömungen", Einflüssen und dem modischen „Milieu" kommt man dem inneren Genius nicht wesentlich näher. Goethe hat einmal zu Eckermann vom Genie gemeint: Es verspottet oft diejenigen, die sich einbilden, die Urquellen des Dichters und seiner Dichtung erforscht zu haben, wenn sie „die Quellen ausspüren, woher ein berühmter Mann seine Kultur hat. Das ist sehr lächerlich; man könnte ebensogut einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben haben." Und an Schiller hat Goethe geschrieben: „Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschieht." Den produktiven Geistern ist es wohl selbst nur selten möglich, die Keimzellen ihrer Schöpfungen zu kennen. Der Zustand des Dichters in den Augenblicken künstlerischer Empfängnis ist durch eine Welt von jeglicher Forschung des Gelehrten darüber geschieden. Über diesen Zustand lassen sich höchstens Worte und wieder Worte machen, und diese bedeuten dazu eine ernste Gefahr, da sie nämlich imstande sind, die Ehrfurcht vor dem Genius zu vernichten. Gibt es kein Geheimnis der Kunstschöpfung mehr, so ist es mit der großen Kunst zu Ende.

Die neumodische Lehre, der Dichter und sein Werk seien das Erzeugnis der jeweiligen Kultur, und nicht die Persönlichkeit, sondern die hinter ihr stehende Gesamtheit eines Volkes bringe die Kunstwerke hervor, ist noch eindrucksvoller als von Scherer von Taine gepredigt, und sie ist bis heute das Mittel aller Nichtkünstler geblieben, sich gegen die überragende Gewalt des Genius aufzulehnen.

Taine, Zola und das moderne Frankreich verkündigten zuerst die Allwirksamkeit des Milieus. Sie erdrückten und verschlangen damit das Individuum. Diese Lehre hängt zusammen mit dem Determinismus. Während aber Schiller und Hegel die innere Determiniertheit durch den Charakter mit in Anschlag brachten, ist bei Taine und Genossen der einzelne ganz nur ein Geschöpf des Milieus, in welchem er steht; für sein Eigenes bleibt nichts mehr übrig. Ähnlich denkt die soziologische Statistik. Zum Notzwang der Begebenheiten kommt hier noch ein deterministisches Moment: das Fatum der Vererbung.

Unter dem Zeichen dieser Lehre von Milieu und Vererbung stand im Zeitalter des Sozialismus und Darwinismus die Welt, als Nietzsche kam und das „Hohe Lied vom einzelnen" sang.

Viel überzeugender wäre der Beweis zu führen, daß die Gesamtkultur durch einzelne erleuchtete Schicksalsmenschen bestimmt wird. Den Dichter „aus seiner Zeit heraus" zu erklären, mag mit Erfolg an den Dutzenddichtern versucht werden. Die Großen haben richtungweisend auf die Kultur ihrer Zeit gewirkt. Sie sind zeitwidrige (unzeitgemäße!) Persönlichkeiten. Gerade nach dem Maße der Abweichung der führenden Geister vom Durchschnittscharakter ihres Volkes ist ihre Größe für Vaterland und Menschheit zu messen.

Und doch:

Alles Große wächst nur den Bedingungen seiner Zeit und seines Landes entsprechend heran und wird um so siegkräftiger, je mehr es das Mark aus dem heimischen Boden gesogen hat. „Die Kunst ist kosmopolitisch — jawohl! Aber nicht die Kunst ist es, die allen Völkern schmeichelt und die Orden aller trägt, die Kunst mit dem Croupiersgesicht, dem Gesicht des Allerweltsgesellschafters, der ein bischen französisch, italienisch, englisch und deutsch, von allem etwas ist. Die Kunst streckt vor allem die Hand über den Erdboden, die getreu den Bedingungen ihres Werdens nur ihre höchste Blüte darstellt. Was von Shakespeare, Molière, Dante, Calderon, Rafael und Rembrandt gilt, darf auch von Wagner gelten." (Bulthaupt.)

Gerade das künstlerische Genie — scheint es auch so ganz aus eigener Machtvollkommenheit zu schaffen — hängt doch durch tausend und abertausend Lebensfasern mit seiner Umgebung zusammen. Der Eindruck dieser Umgebung ist für den Dichter nicht unbestimmend. „Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dies nicht anders, als wenn ich es zunächst in die Kraft des Empfängnisvermögens setze", sagt Wagner. Das ist auch der Sinn seiner paradoxen Behauptung:

„Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk . . . . . der einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen.“ Darum eifert Wagner auch gegen die Bezeichnung „Genie“ überhaupt. Die wirkliche Kraft eines Genies sei „kommunistischer“ Art, eine „gemeinsame Kraft“, die individuelles Genie-Kunstvermögen in sich schlösse. Doch widerspricht Wagner hiermit nicht der Behauptung Kants: „Schöne Kunst ist Kunst des Genies.“ Er meint auch nur, daß das von dem gewöhnlichen Menschen spezifisch verschiedene Genie nicht außer allem Zusammenhang mit seiner Umgebung entstehe. Es sei die Blüte einer gemeinsamen Kraft. Diese Kunstkraft ist eine unvergleichlich „einigende“ Kraft. Sie vermag die Sehnsucht nach Erlösung aus der unendlichen Zersplitterung — tausend Spezialfächer der Wissenschaft — in welche die menschliche Gesellschaft zerfallen ist, zu befriedigen. Allgemeine Volkskunst kann aus den Gefahren dieser Zustände, nach welchen das Individuum einen immer kleineren Anteil an dem geistigen Besitzstande der Gesamtheit erhält, befreien. Harmonische Menschenbildung kann nur hierdurch wieder gewonnen werden.

Über das Allerklärungsmittel des Milieus gegenüber dem Genie hat Nietzsche gesagt: „Große Männer sind wie große Zeiten Explosivstoffe, in denen eine ungeheure Kraft aufgehäuft ist. Ihre Voraussetzung ist immer, historisch und physiologisch, daß lange auf sie hin gesammelt, gehäuft, gespart und bewahrt worden ist, — daß lange keine Explosion stattfand. Ist die Spannung in der Masse zu groß geworden, so genügt der zufälligste Reiz, das ‚Genie‘, die ‚Tat‘, das große Schicksal in die Welt zu rufen. Was liegt dann an Umgebung, an Zeitalter, an ‚Zeitgeist‘, an öffentlicher Meinung! —

Die großen Menschen sind notwendig, die Zeit, in der sie erscheinen, ist zufällig; daß sie fast immer über dieselbe Herr werden, liegt nur darin, daß sie stärker, daß sie älter sind, daß länger auf sie hin gesammelt worden ist. Zwischen einem Genie und seiner Zeit besteht ein Verhältnis, wie zwischen stark und schwach, auch wie zwischen alt und jung: die Zeit ist relativ immer viel jünger, dünner, unmündiger, unsicherer, kindischer. Daß man hierüber in Frankreich heute sehr anders denkt (in Deutschland auch; aber daran liegt nichts), daß dort die Theorie vom Milieu, eine wahre Neurotiker-Theorie, unantastbar und beinahe wissenschaftlich geworden ist, und bis unter die Physiologen Glauben findet, das „riecht nicht gut, das macht einem traurige Gedanken“. Schopenhauer sagt: „Das Genie trifft in seine Zeit, wie ein Komet in die Planetenbahnen, deren wohlgeregelter und übersehbarer Ordnung sein völlig exzen-

trischer Lauf fremd ist. Demnach kann es nicht eingreifen in den vorgefundenen, regelmäßigen Bildungsgang der Zeit, sondern wirft seine Werke weit hinaus in die vorliegende Bahn (wie der sich dem Tode weihende Imperator seinen Speer unter die Feinde), auf welcher die Zeit solche erst einzuholen hat."

Aus dem Gesagten geht einleuchtend hervor, daß es nicht heißen darf Genie oder Milieu, sondern Genie und Milieu. Aber das Genie rangiert weit vor dem Milieu. Ein großer Mann kann nicht groß sein, wenn er einsam ist und ihm jeder Erfolg versagt bleibt. Eine Stimme ohne Echo und Resonanz muß verhallen, wenn sie an sich noch so laut und kräftig wäre.

Hegel hat das Thema des Milieus in seiner „Phänomenologie des Geistes" behandelt. Die Hegelsche Philosophie hatte David Friedrich Strauß gehindert, die Größe der Persönlichkeit Jesu zu verstehen und zu würdigen. Sie hat ihm mit ihren immer wiederkehrenden Hinweisen auf das „Absolute" und die Idee des Menschen überhaupt den Blick dafür genommen, daß das eigentlich Große, das Wertvolle, Kraftgebende in der Menschheitsgeschichte die große, geniale Persönlichkeit ist.

Auch die materialistische Geschichtstheorie will große Persönlichkeiten nicht gelten lassen, sondern führt alle Entwickelung auf die Anhäufung der kleinen Masseninstinkte zurück.

Der Individualist Schiller hat anscheinend den übermächtigen Einfluß des Milieus behauptet, wenn er im „Wallenstein" von seinem Helden sagt:

„Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen".

Nur hat er daneben im gleichen Werke auch gezeigt, wie sich Milieu mit Individualität, der Notzwang der Begebenheiten mit dem aus seinem Charakter heraus handelnden Einzelnen verknüpfen kann und muß.

Mit dem Problem des Genies haben sich viele Große selbst befaßt, so Lessing, Kant und Schopenhauer. In unsern Tagen hat der Streit zwischen Hermann Türk und Kuno Fischer gezeigt, welchen Ehrgeiz neuere Ästhetiker auf die Frage der Priorität in einer Erklärung des Genies setzen. Schopenhauer hat sich mit dem fundamentalen Problem des Genies, das ihn mehr als ein anderes reizte, fast lebenslang beschäftigt.

Genie und Volkstum.

Soviel darf nach dem Gesagten feststehen: Das Genie wurzelt im Volkstum. Das Wort Genie, das von genos = Geschlecht kommt, weist auf diese Verwandtschaft hin und zeigt, daß zunächst nicht das subjektive, persönliche, sondern das völkische, kollektive, generelle Moment für das Zustandekommen genialer Leistungen

entscheidend ist. Wie das Genie nun aber im Völkischen wurzelt und was es aus diesem Boden aufnimmt, darüber gehen natürlich die Meinungen auseinander. Theodor Lessing vertritt in seinem ausgezeichneten Buche: „Schopenhauer, Wagner, Nietzsche" die Ansicht, daß das Genie der Typus seiner Gattung sei, diejenigen Anlagen oder Fähigkeiten, die eine bestimmte Gruppe charakterisierten, als einzelner Vertreter dieser Gruppe dynamisch mächtiger und daher eindrucksvoller oder eindringlicher als andere es könnten, darstelle. Dies sei möglich auf Grund von Vererbungstatsachen, die wir zwar im einzelnen nicht kennten, bei denen aber zweifellos das Gedächtnis der Art, als eine Summe aller bereits instinktivierten und mechanisierten Betätigungen der Gruppe, der entscheidende Faktor sei. Die Kunst des Genies ist nach Lessing also eine Kollektiverscheinung und fußt auf so und so vielen verwandten Vorerscheinungen. Wagner würde demnach als Index, berufener Sprecher, Führer oder historischer Vertreter der beruflichen oder fachlichen Gruppe der schöpferischen Musiker zu gelten haben, als eine Respektabilität, die „zwar nicht ganzen Menschengeschlechtern aus der Seele schöpft, wohl aber die Erwerbungen und Tüchtigkeiten eines engeren Kreises in sich vereinheitlicht" und zu dem Kontingent beiträgt, welches schließlich jede, dem Wesen oder der Arbeit nach spezifische Gruppe an das Interesse des gesamten Menschengeschlechtes abgibt. In dem genialen Musiker wacht also auch wie bei anderen Genies mehr als ein Elternpaar. „Energien und Erwerbungen zahlloser vergangener Geschlechter scheinen nach langer Auslese wie in einem Krafteinheitspunkte in ihm zusammengeschlossen zu sein." Man mag diese Theorie annehmen und könnte ihr zufolge bei Wagner die Einwirkung so und so vieler künstlerisch veranlagter Ahnen*) auf seine geistige Veranlagung annehmen.

---

[1]) Sowohl Friedrich Wagners als auch Ludwig Geyers Vorfahren waren in der Mehrzahl Schullehrer und Organisten und als solche bedeutsame Kulturträger. Über die Kulturmission des deutschen Schulmeisters seit der Reformation hat sich Glasenapp in treffenden Worten so ausgesprochen: „Als der deutsche Reformationsheld, ein Bergmanns- und Bauernsohn, von dem Adel deutscher Nation, von Ständen und Ratsherren aller Städte zu des christlichen Standes Besserung vor allem Lehre und Unterweisung für das arme verrohende Volk, Errichtung von Kirchen und Schulen in der Stadt und auf dem Lande fordert: da eröffnet sich deutschen Männern ein neues weites Feld für Kampf und Ringen. Während in katholischen Landen der Jesuit mit kluger Berechnung der Jugenderziehung sich bemächtigt, wird in den protestantischen Landen der Schulmeister in Dorf und Stadt der eigentliche Führer und Erzieher des Volkes zu christlich deutscher Gesinnung. Eine merkwürdige, typische Erscheinung im 17. Jahrhundert bereits überallhin, bis in die kleinsten Dörfer verbreitet, meist Kantor, Organist, ja Kirchendiener in einer Person, und dabei der Wohltäter und Bildner der ganzen

Das aber gäbe immerhin nur eine einzige Abstammungslinie. Einleuchtender will mir in dieser Hinsicht scheinen, was unsere moderne Theosophie in Anlehnung an alte indische Weisheit lehrt, daß zufolge öfterer Reinkarnation die ursprünglich vorhandenen Geistesqualitäten in gesteigerter Weise wiederauftreten, wobei selbstverständlich körperliche und seelische Vererbungen auch eine Rolle spielen. Kraft dieser letzteren ergäben sich dann aber eine ganze Reihe von Deszendenzlinien, deren Energien, sich zusammenschließend, das immerhin noch genug wunderbare Resultat des Genies bildeten. Wie dem aber auch sei, zu diesem wichtigsten Momente der Gattungserbschaft, das wir als Tatsache ansehen wollen, kommt noch ein anderes. „Denn wenn auch wirklich alles, was ein genialer Mensch inhaltlich verkörpert, von zahllosen Menschen erlebt und von vielen Geschlechtern erarbeitet wurde, so ist es doch eben so nur ein einziges Mal, nämlich eben dieses eine Mal vorhanden, und man kann unter das Werk jedes großen Mannes schreiben, was man unter Rousseaus Büste setzte: „Die Natur schuf ihn und zerbrach den Stempel." Denn es scheint hier eine große Gattungserbschaft in eine ganz einzigartige und zufällige Form gepreßt zu sein, so daß hinter dem, was sich zunächst momentan, naiv und impulsiv darbietet, dennoch die weitesten Beziehungen und Allgemeingültigkeiten zu stehen scheinen. Das Genie gibt einen Blütenzweig, und es ist Frühling, einen Einfall, und es ist System. „Was man als Charme, Prestige, individuelle Nuance und mit ähnlichen Worten zu charakterisieren sucht, ist nichts anderes als die Einzigartigkeit eines allgemeinsten, umfassendsten Inhaltes, der die weiteste soziale Fülle und ein Leben zu offenbaren scheint, welches weit über Ort, Moment und den empirischen Zufall (?) einer Geburt hinausweist. Darum hat man mit Recht gesagt, daß ein Genie nur klarer offenbare, was ohnehin schon ein jeder weiß und unmittelbar nachfühlend zu begreifen vermag. Aber andererseits verurteilt ihn jene Außergewöhnlichkeit, mit der er Allgemeingültiges gestaltet, doch wiederum zur tiefsten und letzten Einsamkeit unter allen Spielen und Betrieben der Massenmenschen und Menschenmassen." (Th. Lessing.)

Ortschaft .... die eigentliche Stütze des Deutschtums gegenüber dem herrschenden Romanismus der Fürstenhöfe und der höheren Stände ..." Dem gleichen Stande, der in der allgemeinen nationalen Selbstentfremdung inmitten der von ihm unterwiesenen Landbevölkerung fast einzig noch ein unverfälschtes deutsches Wesen bewahrte, entstammte ja auch, ihm selber zeitlebens angehörig, der große Sebastian Bach. Übrigens wird durch die Feststellung Otto Bournots (der in einer Schrift über Wagners Stiefvater Geyer viel wertvolles Material zutage förderte) bezüglich der germanischen Abkunft von Geyers Vorfahren einerseits das vielverbreitete Gerücht von Wagners jüdischer Abstammung totgeschlagen, andererseits die Annahme, Geyer sei Wagners leiblicher Vater, gänzlich hinfällig gemacht.

Demzufolge können wir auch an Wagners Werken einerseits die weiteste Fülle von Beziehungen, Erregungen und seelischen Erlebnissen genießen, die in engster Enge verdichtet, an ganz verschiedene Seelen und ganz verschiedene Zeiten irgend etwas übermitteln können. Es sind jene Momente, die Schiller mit den Worten kennzeichnet, daß der Künstler uns sage, was sich nie und immer, überall und nirgends zu begeben pflege. Aber andererseits trägt auch Wagners Werk den ganz besonderen Stempel *seiner* Seele und *seiner* Zeit, den Stempel einer Eigenartigkeit, die sich wohl äußerlich nachahmen (siehe die Wagneriten unter den Opernkomponisten), nimmer aber nachschaffen läßt. Universalen wie subjektiven Charakter finden wir auch in Wagners Werken in glücklichster Verschmelzung. Wie bei Schopenhauers Lebenswerk sehen wir in Wagners Schaffen einen gedanklichen Inhalt, der ungeheure Erlebnisfüllen der modernen Seele in die langgesuchte und äußerst ausgefeinte erlösende Formel bannt und der doch wieder zugleich so individuell geprägt und ausgedrückt ist, daß wir dieser eigenwilligen Eigenart nichts an die Seite stellen möchten*).

Die kulturelle Wirkung, die der schaffende Genius auf die Menge ausübt oder ausüben soll, ist keine solche, die sich an ihre Herdeninstinkte wendet, keine blinde Massenwirkung, der des Redners und Volksführers vergleichbar, sondern eine gleichsam unterirdische Verbindung mit den geheimnisvollen Tiefen des Einzellebens. Das Genie gibt auch dem Mann der Menge den Mut zu sich selber und das Recht auf sich selber. Es bindet ihn nicht durch künstliche Mittel einer virtuosen Technik an seine eigene Person, sondern es läßt ihn frei, läßt ihn damit sittlich werden.

Die Natur liefert ganz ungleiche Sorten von Genies hinsichtlich der Sprungkraft, Quellfülle und Wirkungsgewalt. Neben Hungerbrunnen, die nur nach Gewittern fließen, neben sprunghaften Teufelsbrunnen, die plötzlich in dichten Wogen kommen und wunderbar verschwinden, neben ruhigen Tiefwassern, die säuberlich mit Ebbe und Flut ihren Höhenstand wechseln, spendet die Natur auch Strom- und Landschaftsgenies, die so überreich mit Saft und Samen geladen sind, daß ihnen jeder Atemzug zur Produktion wird, bei

---

[1]) Eine Erklärung der künstlerischen Begabung vom Standpunkte der normalen Psychologie aus versuchte Gabriel Séailles („Das künstlerische Genie"). Seine Grundbehauptung lautet: „Das Genie ist keine Abnormität, es bedeutet immer nur einen Grad-, keinen Wesensunterschied von der normalen Bedeutung. Wagners vielseitige Begabung widerlegt die Anschauung, daß disharmonische geistige Einseitigkeit die notwendige Voraussetzung und Bedingung von Genie sei. Andererseits wird durch die Erscheinung und das Leben Richard Wagners — ein Gegenstück ist Leonardo da Vinci — die Richtigkeit der Behauptung erhärtet, daß Vielseitigkeit das tragische Moment des Genies potenziere.

Strafe des Erstickens im Unterlassungsfalle. Zu dieser letzteren Art gehörte Wagner. Nach allen Seiten hin trat seine Erscheinung in schärfsten, aufrüttelndsten Gegensatz. Den Opernkomponisten gegenüber war er der Musikdramatiker, den Orthodoxen des Kontrapunktes und der Harmonielehre der musikalische Freigeist, den Anbetern der Form ein Zerstörer alles Organischen, den Schülern der Klassiker in seiner blühenden Instrumentation der musikalische Kolorist und Impressionist. Diese Urkraft seines Erscheinens war mit die Ursache des gegensätzlichen Verhältnisses, das seine Zeit und die unmittelbar folgende einnahm. Der Widerstand erstarkte an der Kraft der neu eindringenden Antriebe. Bis zu einem gewissen Grade wird jedes Genie Umstürzler sein. Wie soll es vorwärts schreiten, wenn tausendjähriger Schutt seinen Weg bedeckt? Da gilt es aufräumen für die Zukunft. Mißlingende Reinigungsversuche entmutigen das Genie nicht. Furcht kennt es nicht.

Von der Wagnerfrage.

Zufolge allen diesen Erwägungen darf es durchaus nicht Wunder nehmen, daß noch immer die widersprechendsten Ansichten über Wagner laut werden und verbreitet sind, daß auch die Wagnerfrage ähnlich wie die Shakespearefrage oder die Goethefrage eigentlich niemals ganz gelöst werden kann. Man nehme das 1913, im Wagner-Jubiläumsjahre, herausgekommene Wagnerbuch von Emil Ludwig „Wagner oder die Entzauberten". Daß eine so bis zum Äußersten gegen den großen Meister gerichtete Schrift in mehreren Auflagen erscheinen konnte, beweist doch, daß viele, viele ihr Urteil über Wagner gern revidieren wollten, die über manches bei ihm nicht im klaren waren. Stellt man der Ludwigschen Broschüre die vielen Jubiläumswerke über Wagner gegenüber, die in nur lobrednerischer, weihrauchstreuender Weise ihr Thema behandeln, die auf dem Goldgrund kritikloser Verhimmelung statt auf dem gröberen Eichenbrett der Wirklichkeit malen, dann wird man die Unergründlichkeit des Genies zugeben, erkennen, wie sehr und warum noch heute die Meinungen über den großen Meister auseinandergehen müssen. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte; aber sie liegt tiefer und wird von uns armen Sterblichen eben niemals ganz erkannt werden.

Bei dem Versuch einer möglichst richtigen Bewertung der Bedeutung Wagners und seines Schaffens wird man nicht nur seine Werke im weitesten Sinne in Betracht zu ziehen haben, sondern man wird, eingedenk der Wahrheit, daß das Genie mehr ist als seine Werke, auch hier trotz aller oben dargelegten Schwierigkeiten versuchen müssen, in die Werkstatt des Genies hinabzusteigen (eigentlich hinaufzusteigen!) und sich dort umzusehen. Man wird also,

so gut das eben heute seitens eines „Nachlebenden“ geschehen kann, auch den schaffenden Künstler Wagner ins Auge fassen müssen. Die Psychologie des Kunstempfindens, in welcher die bisherige Ästhetik zumeist aufging, genügt zur annähernden Erkenntnis des Künstlerischen allein nicht, sondern sie muß durch die Psychophysiologie des Kunstschaffens ergänzt werden.

Wagner, der schaffende Künstler, nun bietet eine Fülle von Problemen. Er stellte das künstlerische Schaffen unter den ethischen Gesichtspunkt allgemein menschlicher Entwickelung. Er nahm darum das allgemein menschliche Problem des Sittlichen zum Gegenstand künstlerischen Gestaltungsvermögens. Welche Weite des künstlerischen Versuchs- und Schaffensfeldes! Eine ungeheure innere Weite bei einer in gewissem Sinne gewaltigen äußerlichen Abstraktion. Welche Schwierigkeiten darum, bei dem Meister in die Fülle seiner Gesichte hinabzutauchen und zu erkennen, was er gedacht und gewollt, wie er sich mit den hier in Frage kommenden, das ganze Gebiet der Weltanschauungen umspannenden Problemen abzufinden gesucht hat! Große Schwierigkeiten bereitet dazu noch der Umstand, daß des Meisters innere Entwickelung vielgestaltig war. Schon eine oberflächliche Betrachtung von Wagners geistiger Entwicklung läßt seine verwickelte Größe ahnen. „Er rang die Stadien der Weltanschauung seines Jahrhunderts in fortwährendem Kampfe mit sich durch, bei keinem rastend, aber jedes künstlerisch bewältigend, um zuletzt das Gebäude seiner Entwickelung harmonisch abzuschließen und, der Zeit voraus, ein neues Postulat zu geben, nach welchem die Entwickelung des zu Ende gehenden Jahrhunderts sich hinbewegt.“

Quellen zur Erkenntnis Wagners.

Um Wagners Wesen relativ richtig erkennen zu können, wird man auch nicht an dem Menschen Wagner vorbeigehen dürfen. Wie oft hört man noch heute das Urteil, daß bei einem Genie nur Art und Wert seines Wirkens in Betracht komme, die individuelle Persönlichkeit jedoch nebensächlich sei, ja völlig ausgeschaltet werden könne. Diese Meinung ist ganz haltlos: Werke und Wirken sind letzten Endes doch nur der Ausfluß der dahinterstehenden Person und bilden ihrem innersten Wesen nach mit den übrigen Lebens- und Denkäußerungen dieser Persönlichkeit eine geistige Einheit. Nein, gerade das Menschentum des Genies ist uns bedeutungsvoll. In jeder Individualität spiegelt sich der Grundwert der Werke wieder und umgekehrt. Beides gehört zusammen und läßt sich bei der Beurteilung des ganzen Menschen nicht trennen. Soll also ein Bild des ganzen Künstlers entworfen werden, dann dürfen neben den positiven die negativen Züge nicht fehlen. Ich stelle mich mit dieser Ansicht in Gegensatz zu Houston St. Chamberlain, der da meint, man müsse nur geben, nicht nehmen und der trotzdem

behauptet, noch unparteiisch und makellos wahrhaftig in seiner Berichterstattung sein zu können. Ausgesprochene Sympathie kann man meiner Meinung nach doch mit seinem Helden haben, ohne dessen Schwächen und Mängel zu unterschlagen. Chamberlain meint: „Wer nicht begeistert, sondern nüchtern den Zusammenhang einer Persönlichkeit erforschen will, ist wie ein Blinder, der sich die Ursache der Tageswärme zu erklären sucht, dabei aber die Hauptsache — die Sonne am Himmel — nicht erblicken kann." Ja, wie geht es aber dem, der zu sehr und nur die Sonnenhelle sieht? Wird er nicht geblendet und übersieht er nicht die Flecken an ihr? Verliert er nicht die Sehmöglichkeit für seine Mit- und Umwelt? Also ist der auch von Goethe geforderte „parteiische Enthusiasmus" in Sachen des Genies immerhin recht cum grano salis zu verstehen. Einigermaßen vollständig begreifen kann unsern Meister — darin pflichte ich ihm selbst und auch Chamberlain bei — nicht der reine Musiker, nicht der reine Literat oder ein Philosoph ungemischten Wassers, sondern „nur ein voller Mensch oder wahrer Künstler". Ich verweise in diesem Zusammenhange beispielsweise auf das halsbrecherische Unternehmen Artur Drews' (des bekannten Verfassers der „Christusmythe" und Bannerträgers des modernen Freidenkertums), der dem „Ring des Nibelungen" vom rein philosophischen Standpunkte beizukommen sucht und soviel Allegorisches, Symbolisches und Mythologisches aus seiner philosophischen Rüstkammer auf den Plan führt, daß einem die Augen übergehen. Die problemreiche, gegensatzvolle Kunst eines Wagner läßt sich nun mal nicht zugunsten irgend einer einseitigen philosophischen Auslegung, und wäre es die abgerundetste und scheinbar widerspruchsloseste, glatt in Beschlag nehmen.

Was nun bezüglich eines möglichst tiefschürfenden Verständnisses von Wagners Wesen einen Einblick in sein Kunstschaffen anlangt, so sind wir in der glücklichen Lage, über des Meisters einschlägige innere Erlebnisse und Gedanken aus seinem eigenen Munde die wertvollsten Aufschlüsse bekommen zu haben. Den Niederschlag dieses Erlebens hat uns der Meister in seinen umfangreichen Schriften und Briefen klar übermittelt. Glasenapp, Wagners verdienstvoller Biograph (auf dessen leider auch nur in Goldtönen gehaltenes Wagnergemälde ich noch des öfteren in dieser Schrift zu sprechen kommen werde) hat uns auch im Auszuge eine ganze Reihe jener geistsprühenden Mitteilungsgespräche überliefert, mit denen der Meister bei den von ihm so geliebten abendlichen Zusammenkünften mit seinen Freunden diese zu beschenken pflegte. Diese Gespräche geben uns eine Anschauung von dem gewaltig großen Gebiete menschlicher Kultur, auf dem Wagner sich völlig heimisch bewegte.

Leider — muß man trotzdem sagen — hat Glasenapp an dieser lebendigsten und lautersten Quelle doch noch nicht genugsam geschöpft. Auszuschöpfen wäre sie ja überhaupt nicht gewesen. Neben Wagners Werken sind es also seine Schriften, Briefe und Gespräche, die uns seine künstlerische Individualität näher bringen können. Ich sage absichtlich „näher bringen", denn im Grunde genommen ist es verlorene Liebesmüh', das rein Individuelle, eine Persönlichkeit in ihrem ununterbrochenen Flusse, überhaupt in Worten festlegen zu wollen.

Wie ich schon sagte, trennt uns Ärmere eine ganze Welt von dem innern Genius und seinem Kunstschaffen. Das Perpetuum mobile einer Persönlichkeit läßt sich zudem mit dem armseligen Baumaterial der Sprache nicht nachbilden. Und doch reizen solche unlöslichen Aufgaben immer aufs neue. Es ist mit ihnen ähnlich wie mit der Entschleierung der letzten Wahrheiten, die uns ewig verborgen bleiben werden.

Werke, Schriften, Briefe, Gespräche und mündliche Äußerungen werden uns also günstigen Falls — soweit es die dabei benötigten Medien der Ton- und der Wortsprache vermögen — die Eigenart des Genius näher erkennen lassen. Doch ist hier überdies zu bedenken, daß der Mensch dann doch noch anders ist, als er scheint. Er ist auch anders, als er zu sein glaubt. Keiner weiß eben — wie ich oben schon sagte — von sich, was er und wie er im tiefsten Grunde ist. Er ist endlich auch anders, als ihn seine Taten zeigen. Auch wenn wir uns an diese als an das Handgreiflichste halten, um aus ihnen auf ihren Urheber zurückzuschließen, finden wir ihn wieder nicht, weil auch die Tat immer nur eine gewisse Zeit anhält, und der Genius aus ihr sich sogleich wieder verwandelt. Wie Wagner den Menschen erschien, ferner wie er ihnen gern erschienen wäre, ferner was er selbst zu sein glaubte, dann, was er gern gewesen wäre, endlich was er tat und leistete, dies alles zusammen macht erst — schlicht menschlich geredet — aus, was er „wirklich" war (der psychische Anteil an der metaphysischen, kosmischen Ursubstanz — der Fülle der Gottheit — schaltet natürlich dabei immer noch aus).

Jedes Genie, in dem ein Stück von der „Fülle der Gottheit" lebendig wird, ist sich natürlich dieses seines besondern Zusammenhangs mit dem Göttlichen in irgend einer Art bewußt, hat — anders gesagt — ein Verständnis für seine Sendung und bildet sich danach seine Ideale. Bei einem Denker wie Wagner kristallisierten sich die Idealvorstellungen erklärlicherweise zu einem obersten Idealbegriffe, der Grundlage einer Weltanschauung. Trotz der mannigfachen geistigen Wandlungen, die Wagner durchgemacht hat, ist er doch seinen einmal gefaßten Idealen treu geblieben, und seine

Entwickelung hat sich in einheitlicher Weise vollzogen. Hugo Dinger hat in seinem, ein historisch-genetisches Verfahren einschlagenden Werke „Richard Wagners geistige Entwicklung" allzuviel Teile einer psychischen Wandlung Wagners in der Hand, fehlt ihm leider nur das alle bindende „geistige Band". H. St. Chamberlain, der gelehrte Biograph Wagners, wird dem evolutionistischen Momente bei der Darstellung der geistigen Eigenart Wagners durchaus nicht gerecht, unterschätzt die Bedeutung fremder Einflüsse auf Wagners Psyche. Rudolf Louis, der „Die Weltanschauung Richard Wagners" geschrieben hat, glaubte die beiden genannten Klippen glatt umschifft zu haben. Ich werde im folgenden nachzuweisen suchen, daß auch er noch in Irrtümern steckt. Und auch meiner Darstellung wird man selbstverständlich das Unvollendete, das „Vorläufige" ihrer Behauptungen anspüren. Nach den oben gemachten Bemerkungen über alles Relative, Unvollkommene in der Beurteilung psychologischer Probleme brauche ich mich aber dieses Umstandes nicht einmal zu schämen. Wir haben also, des bin ich gewiß, auch hinfüro noch — eine Wagnerfrage.

Eben weil Wagner ein Genie war, werden wir immer eine Wagnerfrage haben. Und wenn vielleicht auch die Zeit kommen sollte, daß Wagner vor einer ungeahnten musikalischen Entwickelung in den Hintergrund treten müßte, man wird ihn — wie das auch andern Größen, einem Bach und Händel z. B. ergangen ist — wiederentdecken, und die Wagnerfrage wird damit von neuem, wenn auch in verfeinerter, vertiefter Art, wiederaufgerollt sein.

Wagners Weltstellung in Kunst und Kultur.

Wagner war ein Genie, das die weitestgehenden kulturellen Wellenkreise hervorgerufen hat, eine Persönlichkeit, von dem Summen von Energien auf alle geistigen Kulturgebiete übergegangen und in Leben umgesetzt sind. Diese überragende Bedeutung Wagners steht heute völlig fest, und man würde in unsern Tagen den nicht ernst nehmen, der daran zu rütteln oder sie erst noch zu behaupten oder nachzuweisen unternähme. In diesem Sinne ist es unangängig, noch über Wagner zu streiten. Nach und nach ist alle gewichtige völlige Gegnerschaft verstummt, haben alle Strömungen, auch die sich kreuzenden, in die gleiche Richtung eingelenkt. Die gewaltige Zahl und nicht zu unterschätzende Bedeutung der einstigen Gegner aber ist ein Beweis mehr, wenn nicht für die Größe unsers Meisters, so doch für die unerhörte Kühnheit seiner Bestrebungen. Niemals zuvor ist wohl um einen Meister der Töne ein heftigerer Kampf entbrannt gewesen als um Wagner. Keiner hat hartnäckigeren Widerstand, heftigere Anfeindung erfahren. Bei keinem ist aber auch der endliche Triumph so glänzend gewesen wie bei ihm. Mag man immerhin an den Streit der Gluckisten und Piccinisten er-

innern. Jene früheren Fehden glichen mehr oder minder Territorialkriegen. Wagner führte einen Weltkrieg. Sein Kampfobjekt war die Tonkunst in ihrer Gesamtheit, sein endlicher Sieg bedeutete die musikalische Weltherrschaft. Wagners Musikdrama wurde zum Alpha und Omega der modernen dramatischen Musik im Sinne der eindringlichsten Ausdrucksfähigkeit, des von aller Konvention losgelösten tiefsten Empfindens unserer Zeit, im Sinne einer völlig ursprünglichen, lediglich aus ihrem Inhalte bestimmten Formgebung. So ist Wagner einer der ragendsten Mehrer unseres internationalen musikalischen Reichtums, ein hoheitsvoller Kronenträger im Reiche der Musik, ein Großsiegelbewahrer im Reiche des Geistes geworden. Und keiner der lebenden Komponisten ist um ihn herum- oder ohne ihn ausgekommen. Trotz aller Neuerungsversuche ist man noch nicht über ihn hinausgelangt, Anzeichen sind allerdings da, daß man jetzt langsam von Wagner abzurücken beginnt. Aber wer vermöchte selbst aus eigenartigsten Anzeichen, wie dem musikalischen Kubismus und Futurismus schließen, daß wir vor bedeutsamen musikalischen Umwandlungen nach links oder rechts, nach hüben oder drüben stehen?

Völlig verkehrt wäre es nun aber, Wagners geniales Wirken nur auf musikalischem Gebiete zu suchen. Es ist ja eben das Zeichen des Genies, daß es an der Fülle der Gottheit teil hat, sich auf den verschiedensten geistigen Gebieten mit Leichtigkeit bewegt und klaren Blick für alle Kulturprobleme hat. Hält man an diesem Kennzeichen fest, so mindert sich allerdings die Zahl der eigentlichen Genies. Große Geister wie Bach und Beethoven wären dann nur als Talente, wenn auch solche allerersten Ranges, anzusprechen. Das Wagnerproblem nur ein musikalisches nennen, hieße, dies Genie auf ein Viertteil herunterseßen oder es zum Nur-Talent machen.

Ebensowenig, wie Ibsen uns das neue Drama, hätte Wagner uns die großartige, ganz auf die eigene Persönlichkeit zugeschnittene Vereinigung von Dichtung und Musik geschenkt, wenn beide nicht eben noch etwas mehr als Dichter und Künstler gewesen wären, wenn sie nicht den gesamten Kulturinhalt ihrer Zeit in sich getragen und in ihr Schaffen einbezogen hätten. In ihrem Innern fand die Seele der Zeit mit all' ihren Zerrissenheiten und Wertschwankungen den vollen Wiederton.

Diesen Ton möglichst weithin schallen zu lassen, sein Wirken in möglichst weite, ja alle Kreise hineinzutragen und fruchtbar zu machen, war Wagners eifrigstes Bemühen. Sicher wollte er sich, wie noch zu betonen sein wird, dabei selbst durchseßen. Aber das Auswirken nach allen Richtungen zur kulturellen Hebung des ganzen Volkes lag ihm bei aller Selbstsucht der Kunstbetätigung ohne Frage

stets in erster Linie am Herzen. Auf das Volk richtete er zunächst sein Augenmerk. Von ihm erwartete er in unverkennbarem Optimismus seiner früheren Jahre das meiste. Ganz im Gegensatz zu andern Geistesheroen seiner Zeit. Arthur Schopenhauer setzte an die Spitze seines Hauptwerkes die selbstbewußten Worte: „Nicht den Zeitgenossen, nicht den Landesgenossen, der Menschheit übergebe ich mein Werk!“ Friedrich Nietzsche, der gleichfalls Wagners Lebensbahn bedeutsam gekreuzt hat, stellte seinen Werken das stolze Motto voran: „Denke ich an Leser, so sind es vereinzelte, über Jahrhunderte ausgestreute Köpfe.“ Wagner, der mit Schopenhauer, Nietzsche und Ibsen die Herrschaft über die Geister der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts übernehmen sollte, fehlte dieses kühne Ewigkeitsgefühl nicht. Aber er gab diesem Gefühl doch nicht so bestimmten, kühnen Ausdruck. Er nannte es noch zwar mutig genug, aber doch bescheidener „Kunstwerk der Zukunft“.

Wagner hat sich in dem „Der Künstler und die Öffentlichkeit“ überschriebenen Artikel aus dem 1. Bande seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ ausführlich über das Verhältnis des Genies zur Öffentlichkeit, zum Volke ausgesprochen, zu jener „schauerlichen Masse, welche Publikum heißt“. Er sagt da unter anderm: „Was kann dir dieses Publikum mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Teil des Wertes jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat? . . . . Jedenfalls ist dieser Drang zur Öffentlichkeit schwer zu begreifen. . . . Unmöglich kann es die Pflicht sein, was das Genie zu der schrecklichen Selbstverleugnung treibt, mit der es sich der Öffentlichkeit hingibt. Hier muß ein dämonisches Geheimnis liegen. Er, der Selige, der Überglückliche, Überreiche, — geht betteln. Er bettelt um eure Gunst, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungssüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswisser, schlechtherzige, neidische, käufliche Rezensenten, und — Gott weiß! — aus was allem du dich noch zusammensetzen magst, du modernes Kunstpublikum, öffentliches Meinungsinstitut! . . . Unzweifelhaft ist hier der göttliche Trieb zur Mitteilung der eigenen inneren Beseligung an menschliche Herzen der alles beherrschende . . . Muß er auf diese Weise ehrgeizig erscheinen, so ist er es doch nicht; denn an der Ehre liegt ihm nichts . . .“

Wagner — das geht deutlich aus diesen Äußerungen hervor — fühlte sich in völligem, schmerzlichstem Gegensatze zur großen Menge des Volkes, fühlte sich als Genie. Und doch verkannte er seine Zugehörigkeit zum Volkstum nicht. Hätte er nicht die Resonanzfähigkeit der Volksseele vorausgesetzt, würde er niemals den Anschluß an das Volk mit heftigstem Begehren gesucht haben. Jener „göttliche

Genie und Erdenschwere.

Trieb zur Mitteilung" kann sich nur auf etwas artlich Ähnliches erstrecken. So kann das Genie denn wirklich nichts von der breiten völkischen Masse artlich Verschiedenes, sondern nur graduell sich Abhebendes sein. Demzufolge sehen wir Wagner auch mit der Schwere des menschlich Allzumenschlichen behaftet, die ihn immer wieder nach den Mittelpunkten des gemeinen Lebens gravitieren läßt. Diesem Stück Masse, dieser Schwere des Alltags, auf dem der Atmosphärendruck der Mittelmäßigkeit lastet, entspricht auf der Gegenseite der Funke von Genialität, der zu gegebener Zeit aus dem rohen Gestein der Volksmasse geschlagen werden kann. Das Genie ist also, wie gesagt, kein vom Himmel gefallenes Meteor, sondern wurzelt mit allen seinen Geistesfasern im Volksboden. Und so sind denn in ihm, lagen auch in Wagner neben den größten auch die kleinsten, die verderblichsten, bösesten Möglichkeiten. Zu der Fülle des Göttlichen, von der in dem Meister ein Stück lebendig wurde, gehört auch das minder Vollkommene — das „Böse". Aus dem Volkstum aber sog er alle Möglichkeiten, die ihn zu einem Gefäße für das Unendliche geeignet machten, sog er auch Schwäche und Mängel. Wenn auch nur die traurige Seichtigkeit unserer zwischen naturalistischem Götzendienst und Journalismus hin- und herpendelnden Generation es vermochte, Genie, Verbrechertum und Irrsinn zu identifizieren und so dem simplen Durchschnitt der für „normal" Befundenen eine schmeichelnde, alberne Huldigung darzubringen, der tiefer schürfende Psychologe wird es am wenigsten zu leugnen vermögen, daß gerade das geniale Individuum mit einer weit größeren Menge pathologischer Züge und Neigungen behaftet ist, als der mittelmäßige Mensch, der in der Alltags-Tretmühle weder nach links noch nach rechts irgendwelche Gewaltanstrengungen zu machen, unvorhergesehene Hindernisse zu überwinden oder kühne Wagnisse zu unternehmen hat. Es ist dies der furchtbare Zoll, den das Genie an die Natur zu entrichten hat.[1]) Freilich sind solche pathologischen Zustände zugleich ein neuer Sporn und Stachel zu großartigen Ein-

[1]) Jeder Dichter wird, vorausgesetzt daß er energisch mit großen Plänen umgeht, mehr oder weniger die Symptome eines Nervenkranken aufweisen. Wo immer ein Mensch vorzugsweise ein Phantasieleben statt ein nach außen gerichtetes führt, da bewegt er sich schon in der Richtung zur Krankheit. Fortgesetzte konzentrierte Phantasietätigkeit muß unvermeidlich pathologisch stimmen. Daraus erklären sich die berühmten, „unbegreiflichen" Schwächen. Neurasthenie kann sogar den Charakter alterieren. Empfindsamkeit besteht nicht ohne Empfindlichkeit. Das Gemüt des Produzierenden hat Tasten, welche leichter anschlagen und Saiten, welche länger nachklingen, als das beim Normalmenschen der Fall ist. Das psychopathisch Gerichtete der Natur des Genies war schon im Altertume bekannt, worauf der auf Aristoteles zurückgeführte Spruch „Nullum magnum ingenium nisi insania quadam mixtum" hindeutet. (Siehe auch das Kapitel „Genie und Nervensystem".)

gebungen; denn nur im Kampfe mit sich selbst wird das Genie zu dem, was es ist.[1]) Diese verhängnisvollen Möglichkeiten, gegen die das Genie ankämpfen muß, sind aber nicht bloß und in erster Linie Verbrechertum und Wahnsinn, obschon etwas davon wohl regelmäßig in ihm verborgen liegt, sondern auch — ein Stück von Philisterium, von erbärmlichem Behagen, an dem sich die Menge übersättigt. Diesen Kampf, den das Genie mit sich führt, erschwerend kommt von außen der Umstand hinzu, daß der Mann der Menge den Eingebungen des Genies nur selten folgt, viel häufiger aber ihnen den zähesten und hartnäckigsten Widerstand entgegensetzt. Als einzige Möglichkeit für die Wirkung des Genies aber liegt — wie gesagt — in jedem Menschen ein Atom Genialität, das in großen Augenblicken eine gewaltige Steigerung erfahren kann. Aber es wäre unheilvoller Optimismus, diese ursprüngliche Anlage zum Bessern zu überschätzen und darüber das unendlich Kleine zu übersehen, das den Alltagsnaturen anhaftet.[2]) Wie falsch jene moderne Geschichtsdarstellung ist, die den

---

[1]) Gerade die Nervenerregungen leisten Wagner die großartigsten Dienste. „Ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich früher es nie gekannt hatte."

[2]) Friedr. v. Hausegger vergleicht die Arbeit des Künstlers mit traumhaften und hypnotischen Zuständen (ähnlich Wilh. Dilthey und Max Dessoir). Dessoir hat besonders die an das Krankhafte grenzende Steigerung der Nerventätigkeit des genialen Menschen hervorgehoben. Dilthey hat die Verwandschaft zwischen dichterischer Einbildungskraft und Wahnsinn festzustellen versucht und eine spezielle Analyse der dichterischen Phantasie, die aber höchst oberflächlich ist, gegeben. Eine ähnliche Auffassung wird besonders von Ärzten vertreten. P. J. Möbius hat versucht, an Schopenhauer, Nietzsche, Goethe u. a zu zeigen, daß geniale Begabung oft mit neurasthenischer Veranlagung, erblicher Belastung und zahlreichen krankhaften Zügen zusammen besteht. Jedenfalls ist die Psychologie des künstlerischen Schaffens das schwierigste aller Probleme, eben weil dies Schaffen ein höchster Ausfluß des unbekannten Göttlichen ist. Im Jahre 1872 erschien in München — als dort gegen Wagner Konfliktsluft wehte — eine psychiatrische Studie von Dr. Theodor Puschmann über R. Wagner. Dieser Psychiater dichtete Wagner Größenwahn, Verfolgungswahn und moral insanity an. Den Größenwahn fand er in den „Gesammelten Schriften Wagners", die eine „maßlose Selbstüberschätzung, wirklich krankhafte Eitelkeit und Selbstüberhebung, Ideenarmut und zunehmende geistige Verödung" verrieten. Für den Verfolgungswahn dient Puschmann die Schrift „Das Judentum in der Musik" als Belag. Zum Kapitel des Gemütswahnsinns spricht Puschmann von „Verkehrtheit der Neigungen, Perversität der Begierden und Wünsche, von dem vollständigen Mangel der sittlichen und sozialen Gefühle." Eine geradezu vernichtende Abfuhr erlitt Puschmann durch die bald darauf erschienene Gegenschrift: „Richard Wagner, Streiflichter auf Dr. Puschmanns psychiatrische Studie" — von Dr. Franz Herrmann. Vom Größenwahnsinn Wagners spricht auch der bekannte italienische Forscher Cesare Lombroso in seinen „Studien über Genie und Entartung". (Lombroso vertritt in diesen Studien die Theorie von der Psychose des Genies). Wagner bekommt in dem Werke auch das wenig schmeichelhafte Zeugnis ausgestellt, ein „Sexualpsychopath" gewesen zu sein. Die Gewohnheit, Frauenschlafröcke zu fabelhaften

Instinkten der Masse schmeichelnd, ihr die Initiative erteilen möchte und im Heros nichts weiter als den geduldigen Karrengaul sieht, der bloß schiebt, wo er geschoben wird, ergibt sich daraus, daß der mittelmäßige Mensch nicht nur aus sich niemals eine große Idee zu fassen imstande ist, sondern auch allem, was ihn von seinen zur zweiten Natur gewordenen Bedürfnissen und Neigungen entwöhnen möchte, erbost entgegentritt. Alles, was im Sinne des Genies geschieht, erfolgt nicht durch, sondern gegen die Menge. Nur jenes äußerste Minimum von Erhabenheit, das auch in der Menge wohnt, ermöglicht den endgültigen Sieg des Genies. So ist aller Kampf um den Fortschritt, für den Idealismus auf eine Zweiheit von Prinzipien gegründet: auf den Gegensatz zwischen Wertwillen und kleinlichem Erhaltungsinstinkt im Menschen. Fichte hat diesen letzteren die Trägheit genannt und diese mit dem Urbösen identifiziert. Man kann es am vielsagendsten vielleicht als das Erlöschen des Glaubens an die Möglichkeiten in der Menschheit bezeichnen. „Im Menschen", schreibt Nietzsche, „ist Geschöpf und Schöpfer vereint: im Menschen ist Stoff, Bruchstück, Überfluß, Lehm, Kot, Unsinn, Chaos; aber im Menschen ist auch Schöpfer, Bildner, Hammer-Härte, Zuschauer-Göttlichkeit und siebenter Tag — versteht ihr diesen Gegensatz?" Dieser Gegensatz ist kein solcher, der die Grenzen zwischen Durchschnittsmenschen und Genie markiert, sondern eine dauernde Spannung in jedem, auch dem genialsten Individuum. Immerhin ist die Art, in der dieser Widerstreit vor sich geht, beim genialen Menschen eine ganz andere als beim alltäglichen. Der letztere kämpft überhaupt wenig und hat kaum das Bedürfnis nach entscheidenden Siegen, jener hingegen sucht unermüdlich seinen Gegner in sich selber und kommt nicht zur Ruhe, ehe er ihn wenigstens erkannt hat.

Wagners Wille zur Wirkung.

Nach dem allen erklärt es sich, daß, obwohl Wagner seinem Werke den Namen „Kunstwerk der Zukunft" gab, sein ganzes Leben doch ein überhitztes Arbeiten, Ringen, Trachten war, sein Werk zum Kunstwerk der Gegenwart zu machen. Er reist mit nervöser Energie durch Europa, gibt Konzerte, dirigiert in Theatern, spornt, feuert, peitscht seine Freunde an, setzt Gruppen von Anhängern in Bewegung, mobilisiert geistige Armeen. Er macht sich alle dienstbar: der kunstverständigste Fürst seiner Zeit wird sein Mäzen und Freund, der größte Virtuose sein Minister, Kommissionär, Agitator

---

Preisen zu tragen und Zimmer wie Boudoirs einzurichten, beweise die psychopathische Sexualität. Aus vielen von Wagners Briefen spricht nach Lombroso ein „Schwachsinniger". Ferner stellt Lombroso Vernichtungswahn — gegen die Juden — bei Wagner fest. Das Genie ist nach Lombroso immer eine Form der degenerativen Neurose.

und Ordonnanzoffizier, der berühmteste Dirigent sein Amanuensis, Dolmetsch und Werkzeug, der tiefste Philosoph sein Kommentator, Gewährsmann. Ströme von Energien und Nervosität, die von ihm ausgehen, fließen durch das geistige Europa, spülen Altes hinweg und schaffen überall neue Bewegungen, schlagen mit ihren Wellenkreisen bis ans kleinste Philisterstädtchen, laden die friedlichsten Gesellschaften mit entgegengesetzten Elektrizitäten. „So wird das ‚Kunstwerk der Zukunft' zum Helden des Tages, zum Gegenstande des Salongespräches und Zeitungsklatsches, und endlich wird ihm ein stolzer Kunsttempel auf Aktien gebaut." Ja, weit mehr: Dieses „Kunstwerk der Zukunft", d. h. ein einsames, der Gegenwart fremdes Werk, eine Errungenschaft für die tiefsten, kühnsten, freiesten Geister, wird auf einmal der Liebling des deutschen Philisteriums. In seiner Bewunderung vereint sich die „gemischteste" Gesellschaft: lyrische Jünglinge, verhimmelnd schmachtende Backfische, müde Salondamen, blasierte Roués, pedantische, nüchterne Professoren, protzige Bankiers und die Kanalreiniger der Bildung: Journalisten und Rezensenten. Im kleinsten Neste bildet die Stammtischgesellschaft des Honoratiorengasthauses einen „Akademischen Wagnerverein" (nach M. Graf).

Wagners Trieb zur künstlerischen Mitteilung war in hervorragend starkem Maße ausgebildet und fand seine wirksamste Unterstützung in einer eisernen, alle Hindernisse nacheinander beseitigenden Energie. Es zog den Meister immer wieder zum Volke hin, zu dem Volke, das ihm die größten Schwierigkeiten in den Weg legte und ihm die ärgsten Enttäuschungen bereitete und das, als es sich für Wagner entschied, doch nur in herzlich äußerlichem Verhältnisse zu ihm stand. Das aber doch, wie Wagner wußte, durch gebunden schlummernde Kräfte in verwandtschaftlichem Verhältnisse zu ihm stand. Bei dem gewaltigen industriellen Kunstbetrieb zugunsten des Wagnerschen Geistes bildete sich ein eigenartiger Zwischenhandel, welcher das Verständnis der Werke Wagners den geistig Armen vermittelte. Ungezählte Schriften, Erklärungen, Motivbücher, Abhandlungen entstanden. Die unsinnigste Literatur zum Teil, welche je geschrieben worden ist, von Geistigarmen für Geistigärmste verfaßt. Als in diesem Schwarm literarischer Eintagsfliegen unter dem Titel „Wagner in Bayreuth" das tiefste Werk über Wagners Schaffen erschien — sein Verfasser war Friedrich Nietzsche — blieb es ganz unbeachtet. Freilich trug es den Obertitel: Unzeitgemäße Betrachtungen.

War dies keine Absicht oder ein geistreiches Paradoxon? Zu einer Zeit, wo Wagner die allgemeinste Volkstümlichkeit besaß, wo Scharen von Kunstbegeisterten nach Bayreuth zogen, wo sein

Name in aller Munde war, gab der vornehmste, gerechteste Geist jener Zeit seinem lobrednerischen Werke über Wagner den Titel: Unzeitgemäße Betrachtungen. Wo alle Welt es zeitgemäß fand, Betrachtungen über Wagner in Bayreuth anzustellen, da sollten Nietzsches Betrachtungen über Wagner unzeitgemäß sein? In der panegyrischen Schrift liegt in diesem Widerspruch der beiden Titel bereits ein leiser Zweifel, und daß gerade diese Schrift, welche das Lob Wagners mit den erhebendsten Worten sang, schon einen kleinen Riß zeigt, welcher Nietzsche von Wagner trennt, als er ihn am tiefsten verehrte, beweist, daß die Wege des größten Künstlers und des größten Denkers unserer Zeit auf dieser Höhe des Wagnerschen Schaffens sich nicht ganz berühren. Sie sollten später ja ganz auseinander führen. (Siehe auch M. Grafs Essay über Wagner.)

Worin sind die Gründe für den Zweifel des Mannes zu suchen, der Wagner vielleicht am tiefsten geliebt, sicher aber ihn am tiefsten verstanden hat? Wagner hatte seine Werke in größtem Gegensatze zu seiner ganzen Zeit geschaffen. Er hatte sich stets als Revolutionär gefühlt. Was sich unter Widerständen zum Durchbruch ringt, tritt naturgemäß gewaltsam und um so heftiger in die Erscheinung, je kräftiger die Opposition ist. Ohne heftige Erschütterungen konnte es nicht abgehen, ehe Wagners Genie sich in der Öffentlichkeit durchsetzte. Für eine glatte Aufnahme barg seine Kunst eben zuviel des Neuen, Unverstandenen. Als Wagner den feindlichen Gegensatz fühlte, der zwischen seinem Schaffen und der Kunstwelt seiner Zeit lag, zog er sich in die Einsamkeit zurück und arbeitete dort an seinem Riesenwerke, welches das verkündete „Kunstwerk der Zukunft" sein sollte; der große Monumentalbau, der alle Künste zu einer gemeinsamen großen Wirkung vereinen sollte. Ein Werk, das aus den innersten Bedürfnissen des Künstlers ohne irgendwelche Rücksichten geschaffen wurde (abgesehen von den Rücksichten auf das Mitteilungsbedürfnis, die zur Verwendung äußerlicher Mittel führten, wie noch nachgewiesen werden soll). Ein Mythos, spiritualistische Kunst höchster Ordnung in einer materialistischen Zeit; ein großes Einheitswerk in zerrissenen Zeitläuften. Eine Schöpfung eines Einsamen in einer demokratischen Zeit der Massen. Wie wenig durfte ein solcher Künstler von seinen Zeitgenossen erwarten! Wie Schopenhauer und Nietzsche hätte er an die Spitze seines Werkes die Worte setzen müssen: Nicht den Zeitgenossen, der Nachwelt! Nicht den vielen, sondern einzelnen über Jahrhunderte ausgestreuten Köpfen gewidmet. Zukunftsmusik.

Und doch verschwendet dieser große Künstler gleichzeitig Summen seiner Kraft, um seinem Werke in einer Welt von Finanz-

und Industrieadel, der er sich zuerst mit bittersten Worten und dann mit seinem Schaffen selbst feindlich gegenübergestellt hatte, seinen Platz zu errichten. Er baut in der Zeit des allgemeinen „wirtschaftlichen Aufschwungs", der Gründer- und Spekulantenzeit und des nahenden Krachs, sein Festspielhaus auf Aktien.

Darin lag in der Tat ein tiefer Widerspruch, und daß Nietzsche ihn schon damals empfand, als er Wagner pries, wie es die Herren Nohl, Pohl (nolens, polens, wie Hans v. Bülow sagte), Hans v. Wolzogen und andere Wagnerianer nie getan haben, beweist eine Stelle, wo er von Wagners Schauspielertalent spricht. Schauspielertalent! Dies Wort bei Wagner in andauernde Anwendung gebracht, erklärt in der Tat manches.

Nietzsches Wort und der Titel „Unzeitgemäße Betrachtungen" zeigen wie kurze Blitze, daß Nietzsche die Ungereimtheit empfand, daß, wenn durch eine künstliche, fieberhafte Suggestion die einsamsten Geniewerke unserer Zeit Sache des musikalischen Philistertums geworden sind, dennoch der tiefere Kern jener Werke dem eigentlichen Wesen der Zeit fremd, ihr anorganisch zugeführt, ihr gewaltsam aufgedrängt sein mußte. Und weil Nietzsche darüber klar war, daß Wagner seinen Werken, die er ohne Zugeständnisse als Werke der Zukunft geschaffen hatte, einer kulturlosen, kunstverlogenen Epoche — wie Wagner sie selbst geschildert hatte — nicht durch Feldherrnkraft zum Siege verholfen hatte, sondern durch eine große Spekulantenenergie, deshalb spricht Nietzsche — allerdings noch so nebenbei und nicht gerade mit markigem Nachdrucke — von der schauspielerischen Urbegabung Wagners. (Nach M. Graf.)

Wagners Natur-Grundtriebe.

Diese Widersprüche in Wagners Bilde sind, wie wir gesehen haben, nicht zufällige Oberflächenerscheinungen, sondern in dem Wesen des Genies begründet. Sie führen uns, richtig gedeutet, zu den innersten Tiefen von Wagners Wesen, den einander entgegengesetzten Grundtrieben seiner Natur, dorthin, wo Böses und Gutes, Gesundes und Krankes, Maßvolles und Ungezügeltes im Kampfe miteinander liegen.

Halten wir uns an Goethes Wort: „Des Menschen Verdüsterungen und Erleuchtungen machen sein Schicksal" und lösen wir, so gut wir es vermögen, die Widersprüche in Wagners Wesen in die Trieb- und Grundkräfte seines Schaffens auf; die Wurzeln, aus denen der reiche Baum seines Werkes aufgewachsen ist. Da werden wir erkennen, daß es das Wesen des Künstlers ist, gute und böse Strömungen seines Innern zu Triebkräften für seine besten Taten zu benutzen, wo für andere Menschen ihr böser Dämon meist ein Zerstörer, ein schädliches Gut ist. Der Jugend Wagners mangelt die gewissenhafte, konsequente Erziehung. Der Meister selbst

sagt darüber: „Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die oft verjagte Norn an meine Wiege und verlieh mir die Gabe des nie zufriedenen Geistes, die mich Zuchtlosen nie verließ und in völliger Anarchie das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinen einzigen Erziehern machte". Wagners Vater, der „Polizei-Aktuarius" Friedrich Wagner, hätte dem Kinde viel werden können. Er war nichts weniger als ein trockener, pergamentener Aktenmensch und bureaukratischer Federfuchser, hatte vielmehr hohe geistige Interessen, die nach dramatischer Kunst hin gravitierten, und besaß für die Bühne mehr als eine dilettantische Leidenschaft zufolge angeborener, stark ausgesprochener Anlage für den Schauspielerberuf. Er starb aber genau sechs Monate nach der Geburt seines Sohnes Richard. Aber auch Ludwig Geyer, den Wagner, wie aus späteren Briefen hervorging, für seinen wirklichen leiblichen Vater erkannte und dessen Selbstbildnis auffallendste Ähnlichkeit mit unserem Meister zeigt [1]), und den des jungen Wagners Mutter nach dem Tode ihres ersten Mannes heiratete, gehörte bekanntlich von Berufs wegen zur Bühne, war dabei reich begabt und hätte dem jungen Richard ein fester Halt werden können. Aber auch er starb schon, als Richard erst 8 ½ Jahr alt war. Der Mutter unseres Meisters aber, der er zeitlebens mit fast abgöttischer Liebe angehangen hat, scheint bei allem praktischen Blicke und klugem Sinne doch die Fähigkeit gefehlt zu haben, die Erziehung des Knaben in fester Hand zu halten. Was an Erziehungsmomenten für Wagner blieb, waren die bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahre hin dauernden starken Theatereinflüsse: seine Geschwister gingen zur Bühne, die treuesten Freunde des zum zweiten Male des Vaters Beraubten waren Berufsgenossen Ludwig Geyers. So wurde allerdings die angeborene geniale Anlage des Knaben durch die äußeren Umstände in seltenstem Maße gefördert. „Das frühe Vertrautsein mit dem Theater, der Verkehr mit Bühnenkünstlern, der bleibende Eindruck von C. Maria v. Webers Direktion, die Gesangsstudien der Schwestern, der tägliche Aufenthalt in dem Maleratelier des Stiefvaters, die beständige Wechselwirkung zwischen den bloß gelesenen dramatischen Meisterwerken und den — recht guten — Aufführungen der Werke Shakespeares, Schillers und Goethes sowie Ifflands, Kotzebues und anderer geringerer Autoren, später dann die vielen und vorzüglichen Musikaufführungen im Leipziger Gewandhaus und der anregende Verkehr mit jenem gelehrten Onkel Adolf Wagner (Bruder von Wagners Vater), der fast die gesamte Weltliteratur beherrschte, der selbst

[1]) Vergleiche hiermit die Anmerkung auf Seite 9.

Bühnendichter war und sehr ausgesprochene Ansichten über die nötige Reform unserer Theaterzustände besaß — das alles machte eine wunderbare Vereinigung aus von anregenden, bildenden und ausnahmslos künstlerischen Eindrücken" (Chamberlain). Ja, man kann sagen, daß Wagner von der Vorsehung in diese Kreise hineingestellt worden sei, damit seiner Entwickelung in denkbar günstigstem Sinne Vorschub geleistet wurde.[1])

Aus dem oben erwähnten Selbstbekenntnisse Wagners von seiner „Zuchtlosigkeit" macht sich Emil Ludwig die Grundlage für seine Behauptung zurecht, daß Wagner 70 Jahre lang jeden ausgepreßt, rücksichtslos ausgenutzt habe, der ihm in den Weg gekommen sei. „Er ganz allein war es, der sich erzog und Kunst und Leben solange bog, in so viele Formeln theoretisch bannte, bis er in ihrem Brennpunkte saß. Dies ist das erste Zeichen für jenes Egozentrische, das einen Grundzug seines Wesens bildet. Vielleicht liegt schon in dieser Anarchie die Quelle für seine Verachtung der Tradition." Ich meine doch, das heißt sich mit einer Flächenansicht von den Dingen begnügen, statt in ihre Tiefen vorzudringen. Von anarchistischer Lebensführung kann bei Wagner, trotzdem die Anarchie des bunten Lebens seine beste Lehrmeisterin wurde, nun und nimmer die Rede sein, und sicher hat Wagner seine eigenen Worte von der „völligen Anarchie", der er sich ergeben hätte, doch wohl sehr „cum grano salis" verstanden wissen wollen.

Wagner war — man hört es auch von Nietzsche-Apostata — „ein unvergleichlicher Histrio, der größte Mime, das erstaunlichste Theatergenie, das die Deutschen gehabt haben, unser Szeniker par excellence." Als solchem stand ihm der szenische Vorgang so plastisch vor Augen, stak er so ganz in seinen Gestalten drin, daß er sich nicht damit begnügte, die ihm in den einzelnen Situationen natürlichen Geberden allgemein anzugeben, sondern daß er sogar das Tempo, in dem er sie vollzogen wissen wollte, durch die Musik fixierte. Darin liegt dann eben die Hauptschwierigkeit aller

---

[1]) Bemerkenswert ist die namentlich beim Vergleich mit anderen Literaturen auffallende Erscheinung, daß alle unsere größten Dichter aus den mittleren, ja aus den niedrigsten Schichten des deutschen Volkes hervorgegangen sind.

Luthers Vater	Bergmann
Lessings Vater	Prediger
Herders Vater	Küster
Goethes Urgroßvater	Hufschmied
Goethes Großvater	Schneider
Schillers Großvater	Bäcker
Schillers Vater	Feldscher
Hebbels Vater	Maurer.

Wagneraufführungen. Der Darsteller muß ganz im Kunstwerke aufgehen, sich bis zu einem gewissen Grade selbst verleugnen.

Wir sehen also, daß Wagner sozusagen auf und beim Theater groß wurde und daß es ihn, bei dem schon früh ein phantasievoller Geist und eine vielseitige Begabung in die Erscheinung getreten war, zur Bühne mit Allgewalt hinzog. Wie hätte es auch anders sein können! So hat wohl keiner unserer großen Dichter und Komponisten so früh und so eifrig Theaterluft in sich gesogen wie unser Meister. „Es wäre sonderbar" — so beginnt Nietzsche seine Betrachtungen über Wagners Leben — „wenn das, was jemand am besten kann und am liebsten tut, nicht auch in der gesamten Gestaltung seines Lebens wieder sichtbar würde; vielmehr muß bei Menschen von hervorragender Befähigung das Leben nicht nur, wie bei jedermann zum Abbild des Charakters, sondern vor allem zum Abbild des Intellekts und seines eigensten Vermögens werden. Das Leben des epischen Dichters wird etwas vom Epos an sich tragen — das Leben des Dramatikers wird dramatisch verlaufen." Wir wissen, wie sehr dramatisch Wagners Leben verlaufen ist.

Wagners Jugendzeit.

„Die Jugendzeit Wagners ist der vordramatische Teil seines Lebens. Die Triebe, Neigungen, Wurzeln seines Wesens liegen nebeneinander, von einem merkwürdigen Gemisch von Angelerntem, Anerzogenem verdeckt, welches die eigentliche Natur überlagert." Literarische, musikalische, malerische Neigungen gehen Hand in Hand. Seine Lehrer hielten ihn für einen geborenen Philologen. Seine Freude an exaltierten Stimmungen ergreift alle künstlerischen Genüsse wie Opiate. Das künstlerische Ingenium kündigt sich bei ihm sogleich in dieser staunenerweckenden Vielfältigkeit an: Wagner ist Dichter-Musiker von Haus aus und bringt bühnenmalerischen Blick aus der Kinderstube mit. Die Humanitätsbildung der alten Universitätsstadt Leipzig tut das weitere. Griechisch, Lateinisch, Mythologie, alte Geschichte beschäftigen den lebhaften Geist. Dazu die ganz theatralische Umgebung. Eine bunte Welt, vielerlei Dinge als Sinnenreiz und Antrieb, die Neigungen bald hierher, bald dorthin zu lenken. Insbesondere bei einem nervösen Temperamente, welches rasch aufbrausend, begeistert, voller Reizbarkeit und Unruhe ist. Neben die bunte Formelbildung der Humanitätsstudien, die den Blick mit Büchern verhängt, tritt ihm die Beethovensche Musik als überirdisch schöner, erhabener und unbegreiflicher Gegensatz.

Bildungseinflüsse.

Der gewaltige Anprall Beethovens an sein Bewußtsein erschütterte ihn bis in den Grund seines Innern und ließ ihn die Musik als die treibende Urkraft des eigenen Wesens erkennen. So wurde Beethoven der Wendepunkt seines Lebens und der Ausgangs-

punkt für den Musiker Wagner. Für den werdenden Musikdramatiker bildeten Shakespeare und Webers „Freischütz“ die Evangelien. So begann für den jungen Feuerkopf der Gärungsprozeß seiner künstlerischen Entwickelung. Alles geht da aufs Große hinaus. Zuerst schreibt er eine Schauertragödie, die Shakespeare übertrumpfen sollte und etwa aus „Hamlet“ und „König Lear“ zusammengesetzt war. Dies große Drama wollte er mit einer selbstkomponierten Musik herausgeben. Auch bei seinen ersten Kompositionsversuchen der „amerikanische Zug“, das „Wolkenkratzer“-hafte. Die überkommene Form der Ouverture genügt ihm nicht. Er glaubt sie durch eine „wunderbar kombinierte Ouverture“ sprengen zu können, „gegen die Beethovens neunte Symphonie eine Pleyelsche Sonate sein sollte“. Er schreibt denn auch als Primaner eine Paukenschlagouverture, und man führt sie im Leipziger Theater mit sehr gemischtem Erfolge auf. Wagners Können vertiefte sich, als er 1831 die Universität Leipzig bezog und bei dem ausgezeichneten Thomaskantor Theodor Weinlig seine musikalische Selbständigkeit erwarb. Von den Vorlesungen in Ästhetik und Philosophie profitierte er nicht viel. Sie scheinen überaus langweilig und trocken gewesen zu sein, Kieselsteine, totes Geröll für einen so hungrigen Geist wie Wagner. Was Wunder, daß er sich nun „allen Studentenausschweifungen überließ und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie ihn bald anwiderten“ (I,7). Und dann das Donnerwetter der Pariser Julirevolution (1830), das in Leipzig als spektakulöses Gewitterchen, als niedliches Revolutiönchen mit allerlei Bosheiten niederprasselte! Es hatte namentlich die Jugend aufgepeitscht und an revolutionären Idealen sich erhitzen lassen. Auf den jungen Dichter-Musiker wirkte das Flammenzeichen der Zeit mächtig ein. Unser Student gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich jetzt ausschließlich nur mit Politik beschäftigen, und ihm war nur noch im Umgange mit politischen Literaten wohl. So wurde Wagner zum Verkehr mit den Schriftstellern des „Jungen Deutschland“ geführt und zum Revolutionär. „Hatte die Lektüre des berühmten Romantikers und Musikers E. Th. A. Hoffmann, des Verfassers der „Elixiere des Teufels“ ihn mit 16 Jahren zum tollsten Mystizismus angeregt, der sich zu musikalischen Halluzinationen steigerte, so spukte ihm jetzt Heinses kraßsinnlicher „Ardinghello“ (IV, 253) und Laubes „Jungeuropa“ (eine verwässerte Auflage von Klingers „Sturm und Drang“) durch alle Glieder. Als Anhänger der jüdischen Schriftsteller Heine und Börne begann er das „Nationale“, die „philisterhafte christliche“ Moral und den abstrakten Mystizismus der Romantik zu verachten und bekam einen internationalen, kosmopolitischen Zug.

Er lernte die Materie lieben, Schönheit des Stoffes, Witz, Geist waren ihm herrliche Dinge. Sie fand er bei den Franzosen und Italienern. Die Deutschen erschienen ihm zu schwerblütig und unbeholfen, Beethovens neunte Symphonie als Abschluß einer Kunstepoche, über die keiner hinausdringen könnte. Darum müsse die Musik ganz neue Bahnen einschlagen" (Schmiedel). Auch sie ist seiner damaligen Ansicht nach in den Dienst der Politik zu stellen. Er unternimmt es deshalb, eine die revolutionäre Bewegung in Europa wiederspiegelnde Ouverture zu komponieren. Schon hierin zeigt sich Wagners leidenschaftliches Hindrängen persönlichen Erlebens und menschlicher Regenerationsideen in die Musik. So sehen wir bei Wagner in einen dunklen Schacht von Sturm und Drang, jähen Affekten, heftigem Aufbegehren, zerstreuender und zersplitternder Vielgeschäftigkeit und vielseitigem Tun. Böse und gute Neigungen starker Art kreuzen sich in Wagners Innern wie wilde Sturzbäche. Er bekannte schon damals eine „Leidenschaft für Hochspannungen der Nerven" und lebte in Extremen „zwischen Wildheit und Schlaffheit".[1]) Solche Kinderstube und solche Anlagen gaben ihm bei mangelnder Erziehung von vornherein die Haltung des Schauspielers, die er ganz wohl niemals abgelegt hat. So hat das Dramatische seines Lebens begonnen. Die Dämonen seines Innern haben sich mit elementarer Gewalt freigemacht. Die sogenannte „Entwickelungsperiode" der Menschen geht ja meistens mit mehr oder weniger heftigen Seelenstürmen vor sich, die manchmal hart am Grabe vorüberführen, während ebendieselben Gewitter bei großen Geistern das Herz mit denjenigen Blitzfunken laden, aus denen später bei reifem Können die großen Werke aufflammen.

Wagners Weltanschauung und Schaffen sprudelten zu der Zeit also in Frivolität und Freiheit über. Der laszive Hedonismus, den das „Junge Deutschland" begünstigte, bedrohte die bürgerliche Moral, indem er Religion, Vaterlandsliebe und Ehe bespöttelte oder in weinerlicher Sentimentalität ihre sittlichen Grenzen bejammerte. Wagner meinte damals, „daß man, um zu gefallen, die Mittel durchaus nicht skrupulös erwägen müsse". „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe."

---

[1]) Diese Extremität sowie das Umschlagen von einer Affektseite nach der andern ist nach Lombroso auch ein Zeichen der Psychosis des Genies. Lombroso sagt z. B. von Cesare Beccaria, an welchem er diese psychopathische Eigenschaft illustriert: „Sein Gefühlsleben bewegte sich fortwährend zwischen Niedergeschlagenheit und Erregtheit." Beccaria sagte selbst: „Ich schwanke beständig zwischen Lustigkeit und Verstimmung."

So schwamm er ganz im Fahrwasser der französisch-italienischen Schule. Sein künstlerisches Streben war nur, einen „Succes" zu erringen.

Wagners Entwickelung fällt aber auch in die Zeit, da der Materialismus sein Haupt erhob. Was von den Bestrebungen des „Jungen Deutschland" und des Materialismus, die beide heute von tiefer denkenden Geistern völlig, von der Menge der Gebildeten in der Hauptsache als überwunden gelten können, an Wagners Persönlichkeit und an seinen Werken haften geblieben ist, steht heute zwischen ihm und uns. Es verdeckt der Jugend die eigentlich große Leistung Wagners, da der neuesten Generation die Welt- und Kunstanschauung der Mitte des 19. Jahrhunderts noch fremder und unverständlicher geworden ist als dem vorhergehenden Geschlechte, das sie noch in sich überwinden mußte.

Wagners Zweiseelennatur.

Wagner glich nicht der Sonne, die gleichmäßig leuchtend und wärmend die Menschheit erquickt, sondern er war ein Vulkan, mit heftigen Stößen und Erschütterungen aus dem Innersten seines Wesens das Feuer seines Genius ergießend. Aber trotz der Gegensätze, die sein Leben zu zersplittern, ja zu zerreißen drohten, war er doch aus einem Guß, einheitlich in dem Genie, „dem nie zufriedenen Geiste, der stets auf Neues sinnt", einheitlich und unbeugsam in der rastlosen, eisernen Tatkraft. Und so ging er — einer jener zusammenfassenden Geister, die den Additionsstrich unter eine lange Reihe von Einzelposten der Entwickelung setzen, um aus ihnen die Summe zu ziehen und das darzustellen, worauf der Genius der Kunst eigentlich hinausgewollt hatte — durch alle Fährnisse mit unverletzter Seele hindurch wie Tamino und Pamina durch die Prüfungen des Feuers und des Wassers.

Die beiden einander feindlichen Grundtriebe in Wagners Wesen haben in seinen ersten Opern gleichsam selbständige Verkörperung erhalten. Welches sind diese Triebe? Keine andere, als die Goethes Faust in seinem Herzen in unlösbaren Konflikt verstrickt verspürt:

„Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust;
die eine will sich von der andern trennen;
die eine hält in derber Liebeslust
sich an die Welt mit klammernden Organen:
die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
zu den Gefühlen hoher Ahnen."

Es ist der altbekannte Dualismus im Wollen eines jeden halbwegs besser gesinnten, zumal jedes idealen Zielen zustrebenden Menschen, der tragische Riß in jeder eigentlichen Persönlichkeit,

der auch in Wagner klafft. Je nachdem die eine dieser beiden Seiten des menschlichen Wesens überwiegt oder aber beide sich mehr oder minder die Wage halten, wird die Art der Lebensarbeit des Individuums verschieden sein. Es wird beim Überwiegen des auf das Reale und Diesseitige gerichteten Grundtriebes, des Willens zur Macht, hauptsächlich nach tatsächlichen Erfolgen und nach Sinnengenuß in dieser Welt streben, im Gegenfalle zum einsam Schaffenden, zum Philosophen oder Asketen werden. Mitten zwischen diesen Extremen stehen die meisten künstlerisch Produzierenden als „Bürger zweier Welten", insofern bei ihnen jene beiden antagonistischen Triebe der menschlichen Seele sich mehr oder weniger ausgleichen und Frieden untereinander halten.

Jene zwei Pole sind in Wagners Natur deutlich zu erkennen: Er ist der tages- und sinnenfreudige, an die Zukunft der Menschheit glaubende Künstler, Regenerator und Völkerlehrer, zumal in der Zeit, da er als Rationalist dem linken Hegelschen Flügel angehörte, er ist aber auch der weltabgewandte Schwärmer und Asket, besonders dann, als sich sein Romantizismus in der Schule Schopenhauers vertiefte [1]). Diese „zwei Seelen in der Brust" eignen wohl jedem deutschen Kunstgenius. „Er ist wie der Genius unseres Volkes ewig dualistisch, während in der Antike und bei den romanischen Völkern Gott und Welt, Körper und Seele, Sinne und Geist viel reiner ineinander aufgehen. Die Pole zu versöhnen, streben und schmachten alle germanischen Künstler; aber sie bleiben mit geringen Ausnahmen immer sentimentalisch. Wie Faust kann auch Tannhäuser in seinem Schwanken zwischen Venus und Elisabeth ein Sinnbild dieses Wesens sein. Werden aber die Gegensätze wirklich verbunden, wie in dem Minnekultus des Mittelalters, in dem sich die Marienverehrung mit der ritterlichen Liebe zu dem Erdenweibe so seltsam vermischt wie nirgends sonst, zu keiner Zeit und bei keinem Volke, eine Vermischung, die auf die Madonna alle Reize der Frau häuft

---

[1]) „Die Musik" — schreibt Wagner einmal an Mathilde Wesendonk — „macht mich nun einmal eigentlich ganz nur zum exklamativen Menschen, und das Ausrufungszeichen ist im Grunde die einzige mir genügende Interpunktion, sobald ich meine Töne verlasse! Das ist auch der alte Enthusiasmus, ohne den ich nicht bestehen kann; und Leiden, Kummer, ja Verdruß, üble Laune nimmt bei mir diesen enthusiastischen Charakter an." Das Genie aber hat vom Enthusiasmus zur Ekstase nur noch einen Schritt zu tun. Über letztere aber sagt Nietzsche im „Ecce homo", es sei kein Aberglaube, anzunehmen, daß man in diesem Augenblicke nur Werkzeug sei, Mittel höherer Mächte ... Ein Wechsel des Innern vollziehe sich, Schauer durchrieselte den Körper, alles dieses geschehe unwillkürlich und von selbst, aber wie in einem Sturm von Freiheits- und Machtgefühlen. Das Wunderbarste sei das ungehemmte Zuströmen der Bilder und Vergleiche, und alles scheine förmlich ein Gleichnis werden zu wollen. Dazu käme dann die motorische Erregung ...

und auf das Weib alle himmlischen Qualitäten der Gottesmutter — dann ist das Übersinnlich-Sinnliche buchstäblich Fleisch geworden; und in diesen mitteralterlichen Empfindungen, in dieser von ihnen untrennbaren Stoffwelt bewegt sich Wagner." „Einerseits will er in Kunst und Religion eine mystische, transzendente, den Sinnenmenschen kasteiende und an eine höhere Welt gemahnende Lebensmacht verehren, und spottend nennt er sich selbst in seinen letzten Jahren ‚Oberkirchenrat' und ‚Konsistorialrat'", daneben aber vermittelt er, indem er die Überwindung des Lebens predigt, die höchste Extase der Sinne ... ein großer Mitleider und großer Selbstsüchtling, ein Mann von unendlicher Hingabe (namentlich wenn es Förderern seines Lebenswerkes galt!) und despotischem Eigenwillen, verschlossen und wahr, einheitlich und zerbrochen, ein Verklärer, Verherrlicher, Vergolder und jauchzender Liebhaber unseres Lebens und zugleich sein weiser Verächter und todestrauriger Richter. Der Narr des Lebens und sein Henker zugleich, das alles liegt nebeneinander in diesem großartigen Menschen und in dem Ausdruck seiner seelischen Flutungen, der Musik. Wie ungleich blickt er auf uns aus den vielen Bildern, die von ihm auf die Nachwelt kamen". (Th. Lessing). Dieser Kampf, den Wagner in seiner eigenen Brust zwischen Venus und Christus, zwischen Dionys und Apoll auszufechten hatte, war krampfhafter Art und zittert so in fast allen seinen Werken nach. Gequält und zerrissen, wankend und schwankend und trotzdem ein kraftvoller Gestalter und energisch Wollender, hat er große Ähnlichkeit mit Grabbe.

Wagners Willensenergie.

Ja, dieser Wille Wagners ist unbeugsam, es ist eine Lebensenergie, die ihren Träger zum Charakterheros stempelt. Schiller sagt einmal (in seiner ästhetischen Schrift „Vom Erhabenen"): „Auf zweierlei Weise kann sich die Selbständigkeit des Geistes im Zustand des Leidens offenbaren. Entweder negativ: wenn der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt und dem Zustand keine Kausalität für die Gesinnung gestattet wird; oder positiv: wenn der ethische Mensch dem physischen das Gesetz gibt, und die Gesinnung für den Zustand Kausalität erhält. Aus dem ersten entspringt das Erhabene der Fassung, aus dem zweiten das Erhabene der Handlung. Ein Erhabenes der Fassung ist jeder vom Schicksal unabhängige Charakter." Wenn man diese philosophische Wahrheit Schillers mit Beispielen aus dem Pantheon der Geistesheroen belegen sollte, so würde die erhabene Geistesunabhängigkeit Wagners in erster Linie mit als Exempel heranzuziehen sein. Wagner war in diesem Sinne in der Tat ein erhabener Charakter, sowohl in der Fassung als auch in der Handlung, und blieb jener innern Stimme seines Genius treu und folgerichtig bis ans Ende.

Im Jahre 1841 (12. September) schrieb Wagner höchst Bezeichnendes aus der Pariser Situation des äußersten Elends heraus, als sein reicher Schwager Brockhaus ihm eine ausgiebige Unterstützung versprach, wenn er (Wagner) seine Lebensrichtung ändere. Wagner äußerte sich, nachdem er, um der Mutter Herz nicht mit seinen Sorgen zu belasten, der Geliebtesten gegenüber lange geschwiegen hatte und sich in seinem Selbstvertrauen durch den „Fliegenden Holländer" neu gefestigt fühlte, folgendermaßen: „Jeder Mensch, der zur wahren inneren und äußeren Selbständigkeit gelangen will, soll durchaus solange, als sich dies mit dem angeborenen Gefühl von Recht oder Unrecht verträgt, den Weg gehen, den ihn seine ernstere Neigung und ein gewisser innerer unwiderstehlicher Trieb gehen läßt. Die Leiden, die er sich dadurch verschafft, kann ihm die Welt, ohne besonders großmütig zu sein, gut und gern vergeben ... Ich bin gewiß keiner von den starren, unbeugsamen Charakteren, im Gegenteil wird mir mit Recht eine zu weibliche innere Beweglichkeit vorgeworfen. Wohl aber habe ich genug ausdauernde Leidenschaft, um von dem einmal Erfaßten nicht eher abzustehen, als bis ich mich gänzlich vom Wesen desselben überzeugt habe ... Wäre ich eines von den frivolen Geschöpfen der heutigen Mode gewesen, so würde es mir wohl möglich gewesen sein, mich in diese oder jene Kategorie hineinzupoussieren, die mich endlich vielleicht auch ohne inneres Verdienst erhoben haben würde. Wohl darf ich sagen: Gott sei Dank, daß ich dazu nicht gemacht war! Mich hat ein so unwiderstehlicher Ekel vor diesen Nichtswürdigkeiten erfaßt, daß ich mich wirklich glücklich preise, ihnen keinen Geschmack abgewonnen zu haben."

Es ist bekannt, daß Schiller es war, der, ausgehend von der mittleren und vermittelnden Stellung, die Kant der ästhetischen Urteilskraft innerhalb seines kritischen Dualismus angewiesen hatte, zuerst die Forderung einer „ästhetischen Erziehung des Menschen" aufstellte, als des einzigen Mittels, den Zwiespalt, den Kultur und Zivilisation zwischen dem natürlichen und dem geistigen Menschen aufgerissen hätten, durch gleichmäßige Ausbildung aller seiner Kräfte in harmonischer Einheit zu versöhnen. Die ästhetische Bildung aber sollte die Grundlage für die sittliche bilden. Wagner, der diesen Zwiespalt wie vielleicht kein anderer an und in sich selbst erlitten hat, griff diesen Schillerschen Gedanken auf und begegnete sich mit ihm in der Würdigung der Kunst als der im eminentesten Sinne des Wortes eigentlich menschlichen Lebensbetätigung, durch die eine ideale menschliche Kultur allein zu ermöglichen sei, eine Würdigung, die ein Fundamentalaxiom seiner Weltanschauung geworden ist.

Wagner, bei dem sich die beiden Grundtriebe nicht nur die Wage hielten, sondern bei dem sie gleich mächtig entwickelt waren,

konnte sich nicht damit zufrieden geben, seine künstlerischen Absichten, die von ihm erschauten Ideale in ästhetischen Formen mehr oder minder bloß anzudeuten oder auszusprechen, er vermochte vielmehr nicht eher zu ruhen, als bis er den Inhalt seiner künstlerischen Offenbarung vollständig und restlos hatte sinnliche und sichtbare Erscheinung werden lassen. So sehr drängte ihn die aufs Diesseits gerichtete Seite seiner Natur zur blühend lebendigen und sinnenfälligen Wirklichkeit. Andererseits aber konnte ihm nichts Sichtbares, kein reales Ding als bloßes Phänomen genügen. Er mußte vielmehr dessen innerste Seele, dessen „An-sich" durch die Hülle der äußeren Erscheinung hindurch zu entdecken suchen, um es durch das Ausdrucksmedium der Musik als tönende Weltseele zu offenbaren.

Friedrich Nietzsche war es wieder, der zuerst auf jene elementare psychische Doppelströmung als das eigentliche Geheimnis der Persönlichkeit Wagners hinwies. „Seine Natur", so sagt er in der schon angeführten klassischen Schrift über Wagner., „erscheint in zwei Triebe oder Sphären auseinandergerissen. Zu unterst wühlt ein heftiger Wille in jäher Strömung, der gleichsam auf allen Wegen, Höhlen und Schluchten ans Licht will und nach Macht verlangt. Nur eine ganz reine und freie Kraft konnte diesem Willen einen Weg ins Gute und Hilfreiche weisen; mit einem engen Geiste verbunden, hätte ein solcher Wille bei einem schrankenlosen, tyrannischen Begehren zum Verhängnis werden können. . . . Es war ein liebevoller, mit Güte und Süßigkeit überschwenglich mild zuredender Geist, dem die Gewalttat und die Selbstzerstörung verhaßt ist und der niemanden in Fesseln sehen will. Dieser sprach zu Wagner. Er ließ sich auf ihn nieder und umhüllte ihn tröstlich mit seinen Flügeln, er zeigte ihm den Weg." Der poetisierenden Sprache Nietzsches entkleidet, hieße das etwa: Wagners besseres Selbst bewahrte ihn davor, an einem bloß selbstischen Wollen sein Genüge zu finden. Sein guter Geist aber war die Musik, sein musikschöpferischer Genius. Das Wesen der Musik kann Wagner nach seinen eigenen Worten nicht anders als in der Liebe fassen. (Wenn die Musik — wie Schopenhauer meinte — ein unmittelbares Abbild des Urwillens selbst mit seinem beständigen Wogen und Drängen, mit seinem Sehnen und Leid ist, wenn dieser Urwille im Gegensatze zu Schopenhauer aber nicht als blind und zwecklos wirkend, sondern als Ausdruck höchsten, umfassenden Liebeswirkens anzusehen ist, wird man Wagners Erklärung als höchst sinnvoll und tief gelten lassen müssen).

Wagners Wahrheitsliebe.

In der Liebe trat ihm der Erlösung bringende gute Engel an die Seite, der befreiend das Gefühl seiner eigenen Not zum Mitleiden der allgemeinen Menschheitsnot erweiterte, sein selbstsüchtig

abgesondertes Ich zur sympathisch die ganze Menschheit umfassenden „Weltseele" erweiterte. Zu dem blinden und heftigen Wollen in Wagner gesellte sich ein heller und tiefer Blick, den kein Wahn und keine Täuschung auf die Dauer zu blenden vermochte. Dieser prophetisch künstlerische Blick ermöglichte seinem ungestümen Wollen, das ursprünglich nur auf Erreichung von Macht und Herrschaft gerichtet war, die Umbiegung ins Ideale: nur an *solchen* Erfolgen sein Genüge zu finden, die auf Wahrheit beruhen, nur in *dem* Glück sich befriedigt zu fühlen, das „ohne Reu" blieb, eine Herrschaft zu erstreben, wie sie nur die alle Täuschungen ausschließende Macht der sich selbst entäußernden, echten *Liebe* zu gewähren vermag. Darum finden wir als einen hervorstechenden Zug in Wagners Charakter einen unbedingten, rücksichtslosen Mut, eine Aufrichtigkeit, die nichts so sehr haßt als Lüge und Heuchelei, und die, oft genug die Gebote auf den eignen Vorteil bedachter Weltklugheit und sachliche Gegensätze um der Persönlichkeit willen verschweigender Rücksichtnahme bis zur Verwegenheit außer acht lassend, nicht nur darauf hält, daß alles, was sie sagt, wahr sei, sondern auch nichts aus irgendwelchen Opportunitätsgründen zu verschweigen imstande ist von dem, was sie einmal als wahr erkannt hat, eine Wahrheitsliebe, die auch die oft getadelte *Undankbarkeit* Wagners mit erklärt, dem es vorgeblichen wie wirklichen Wohltätern gegenüber unmöglich war, seine innersten Gefühle zu verbergen.

Wagners Undankbarkeit.

Leider bleibt ja in dieser sehr wichtigen Hinsicht, den Menschen Wagner einzuschätzen, die traurige Tatsache bestehen, daß Wagner in sehr vielen Fällen eben jene Gefühle der Dankbarkeit, die er als geistig höchststehender Mensch hätte haben müssen, nicht besaß. In der Tat ist Wagner sehr oft undankbar gewesen. Man weiß z. B., daß der junge unbekannte Wagner die Annahme des „Rienzi" in Dresden (die seine Anstellung als Hofkapellmeister zur Folge hatte) nur Meyerbeer verdankte. Desgleichen die Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Berlin. Wagner sagte darüber selbst wörtlich im August 1846 in Marienbad zu Hanslick: „Ohne Meyerbeer hätte ich in Paris mit meiner Frau verhungern können." Man halte dagegen die später folgende Flut von Schmähungen Meyerbeerschen Künstlertums. Die Beispiele von Wagners Undankbarkeit werden weiter unten gemehrt. Chamberlain allerdings spricht von Wagners übertriebenem Dankbarkeitsgefühle. In dem schon erwähnten Buche Th. Lessings „Schopenhauer, Wagner, Nietzsche" kommt der Autor in dem Kapitel „Kunst und Menschentum" auf die befremdliche Tatsache zu sprechen, daß schöpferische Menschen es oft an sozialen Tugenden fehlen lassen. Er hält es für ein psychologisches Gesetz, daß „die Handels- und Funktions-

werte als Aquivalent für die Lücken ihrer Persönlichkeit auftreten, oder auch umgekehrt die geschlossene Harmonie und Schönheit der Person ein Manko an schöpferischen Antrieben einschließt". Ein warmes Herz, seelenvolle Innigkeit, Tatfähigkeit und werktätige Güte seien am wenigsten bei Künstlern und Dichtern, am seltensten aber beim Musiker zu finden, als welcher sich in bloßem Fühlen und Vorstellen erschöpfe. Bedeutende Musiker verbreiteten oft eine Atmosphäre von Frost und unsozialer Lieblosigkeit um sich. Sie hätten Liebe und Glauben nötig, pflegten aber selten „gute Backöfen" zu sein. So auch Wagner. Vor einem gerechteren Richter, als wir Menschen sein könnten, „möchte der langsame Untergang Minna Wagners oder die Lebensmärtyrerschaft Otto Wesendonks doch noch zu billig bezahlt sein, selbst mit den rauschenden Wonnewogen des „Tristan" und des „Rings" tönenden Schauern". Die Fragwürdigkeiten im Wesen Wagners erweisen sich — nach Th. Lessing — noch mehr gegenüber dem wunderbaren Menschentum Bülows, und den Makel dieser Lebensschuld auszumerzen, der unvertilgbar durch die Jahrhunderte brenne, genüge selbst nicht das Blut aus dem heiligen Graal. Professor Seiling entrüstet sich in seinem Wagnerbuche sowohl über die Hineinziehung Wagners in den Wirkungsbereich dieses Gesetzes als über die an den Wagnerschen Kunstwerken abgemessene Einschätzung der sittlichen Mängel Wagners. Demgegenüber meine ich, daß man weder Th. Lessing noch Seiling recht geben kann. Wohl ist oft eine Alternative zwischen jenen Werten, die der Mensch in seinem Tun und jenen andern, die er in Wesen und Charakter verkörpert, zu finden; dabei aber von einem psychologischen Gesetze zu sprechen, erscheint mir überklug. Latet dolus in generalibus! Lessing schätzt die Verfehlungen Wagners gegenüber Minna Wagner, O. Wesendonk und H. v. Bülow zu schwer ein. Seiling als waschechter, gesinnungstüchtiger Wagnerianer kann natürlich auch sittliche Fehler an seinem Idol überhaupt nicht zugeben. Sicherlich ist der „langsame Untergang Minna Wagners" — ob dieser, wie Lessing hier durchblicken lassen will, wirklich nur psychischer Art gewesen ist, steht sehr dahin — nicht des Meisters Schuld allein. O. Wesendonk hätte der Angelegenheit zwischen seiner Frau und Wagner bei mehr energischer Männlichkeit oder größerem Egoismus leicht die Spitze abbrechen können. Bülow gegenüber hat sich Wagner gewiß am schwersten versündigt. Aber man muß bedenken, daß Frau Cosima hier Wagner in den Sattel gesetzt hat. Man könnte auch in diesem Falle einwenden, daß Bülow der Sache hätte ein rechtzeitiges Ende machen können. Aber was sollte er Wagner gegenüber tun? Die Angelegenheit in konventioneller Weise zum Ausdruck bringen? Du lieber Gott! Auf

dieses Duell hatte sich damals die süße misera plebs, sensationslüstern wie noch nie, gespitzt. Wie hoch das Menschentum Bülows das Wagners überragte, davon legen des ersteren Worte in dieser Angelegenheit ein leuchtendes Zeugnis ab: „Jeden andern hätt' ich niedergeschossen, Richard Wagner aber der Welt und der Kunst zu rauben, war unmöglich." Und als die ersten Festspiele in Bayreuth herannahten (1876), sagte Bülow: „Ich bin der einzige Mensch, der nicht nach Bayreuth reisen kann, und wie habe ich mich danach gesehnt!" Damals gab er — ein neuer Beweis seiner bewunderungswerten Selbstlosigkeit und adeligen Gesinnung — als Beihilfe zur Deckung des Defizits der ersten Festspiele aus dem Ertrage von seinen letzten Konzertreisen die Summe von 40000 ℳ her. Die Teilnahmlosigkeit des großen Publikums gegenüber der nationalen Großtat der Bayreuther Festspiele war von Bülow, bei dem immer große Gesichtspunkte walteten, schmerzlichst empfunden worden. Das Persönliche schaltete er dabei vollständig aus. Ob Wagner auch so hätte handeln können? Seiling also findet keine Flecken an dem sittlichen Bilde Wagners. „Dieser Nicht-nur-Künstler", so wettert er gegen Lessing, „der die Religion des Mitleidens lehrt, betätigt (?) und künstlerisch verherrlicht hat, — und ‚unsoziale Lieblosigkeit!' Ist jemals schon eine größere Ungereimtheit erhört worden?" O doch, verehrter Herr Seiling, es gibt vielleicht noch größere Ungereimtheiten in der Natur, der Psyche des Genies. Wie sagt doch Montaigne von sich? (siehe oben Seite 1) „In mir finden sich alle möglichen Sorten Widersprüche usw." Wagner war dankbar und undankbar, „je nach der Wendung, die er gerade gemacht hatte". Sofern ihn notwendige Taten der Dankbarkeit auf seinen Wegen zu seinen Zielen nicht aufhielten, zeigte er sich dankbar. Seiling und alle die anderen Wagnerschildknappen wissen Reihen von Fällen zu erzählen, bei denen sich Wagners Dankbarkeit und innige Teilnahme am Schicksale der Armen und Elenden gezeigt hat. Schon gut, aber es sind meistens Vorkommnisse aus dem kleinen Leben, in denen es sich um Gewährung von Almosen, liebenswürdige Worte, Hilfsbereitschaft und gütiges Entgegenkommen handelte. Sobald aber große Taten von ihm gefordert werden mußten, Taten auf Kosten von Zeit und Fleiß für seine Werke, hat Wagner eigentlich immer versagt. Seiling findet, daß die Art seines Verkehrs mit Freunden, wie sie uns aus zahlreichen Briefen, besonders aus denen an Liszt, Uhlig, Fischer und Heine entgegentrete, sehr zugunsten des Menschen Wagner spreche. Nun ist aber ein himmelweiter Unterschied zwischen Worten und Tönen einerseits, in denen Wagner von Liebe sprach, und Taten andererseits, und an letzteren hat er es in den weitaus meisten Fällen fehlen lassen. „An ihren Taten sollt ihr sie erkennen!"

Wagner und Liszt.

Hans v. Wolzogen, bekanntlich einer der bayreuthblindesten Wagnersatelliten, sieht in dem Freundschaftsverhältnis zwischen Wagner und Liszt eine „Kolossalerscheinung". Ja, einseitig von Liszt aus betrachtet, ist das Verhältnis kolossal. Wagner nennt Liszt „das Riesenherz, das ihm entgegenragte". Sehr richtig! Und doch sucht man in dem Briefwechsel Wagners mit Liszt — gleichwie in dem mit Uhlig, Heine und Röckel — vergebens nach einem Zeichen innerlicher Sorge für sie. Er nützt sie nur alle aus. Ausgepreßte Zitronen. Interessant ist, wie Wagner vordem von Liszt gesprochen hatte. In seinem Berichte an die „Dresdener Abendzeitung" vom 4. Mai 1841 (veröffentlicht in dem lesenswerten Werke „Der junge Wagner" von Dr. Julius Kapp) nennt Wagner Liszt einen künstlerischen Geschäftsmann, der seine Kassenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hat. Er ahnte dabei nicht, daß derselbe Liszt, den er als Geschäftsmann par excellence hinstellte, später, fast zwei Jahrzehnte lang, seine eigenen Kassenangelegenheiten goldreich ordnen würde. Hat Wagner etwa für König Ludwig etwas getan, ihn tiefer in die Kunst eingeführt, oder hat er ihn auch nur ausgenutzt? In den letzten Wochen vor seinem Tode in Venedig wird Wagner von dem königlichen Freunde wiederholt gebeten, den „Parsifal" dem Könige bald separat in München vorspielen zu lassen. Wagner, der schon einmal abgelehnt hatte, „wollte gar nicht erst den Brief lesen", sondern ließ nur zurückschreiben: seine Gesundheit erlaube es nicht, ihm derartige Mitteilungen zu machen. Dies war Wagners letztes Wort an den König, dem er so viel verdankte, der ihm den einzig günstigen Wind zugeführt hatte, sein Lebensschiff noch einmal wieder flott zu machen. Wagner empfängt von vermögenden Leuten Wohltaten und hat darauf nichts Eiligeres zu tun, als sich den betreffenden Gattinnen (Jessie Laussot und Mathilde Wesendonk) unerlaubt zu nähern. Hinterher wundert er sich dann, wenn man ihm die Unterstützungen entzieht und ihn mehr oder weniger sanft auf den Schub bringt. Dann will er der Mißverstandene, der von allen Verfolgte sein.

Wagner hat von Liszt bekanntlich sozusagen alles gefordert, die kleinsten Dienste. Und Liszt hat alles Verlangte geleistet. Was hat Wagner ihm dafür gegeben? Wie oft hat Wagner den Dirigentenstab in die Hand genommen und Konzerte dirigiert, und wie selten hat er Liszts Werke aufgeführt! Da die Musikwelt glauben mußte, daß ja Liszts Freund Wagner selbst nichts von diesen Werken wissen wollte, hat Wagner mit diesem Verhalten der Lisztsache ungeheuren Schaden getan. Als Wagner seinen Fürsten gefunden hatte, war Liszt überflüssig geworden. Wagner und Liszt sahen sich nun nur noch selten. In allen Briefen an Wagner denkt Liszt

nur der Leiden seines Freundes, ist er nur auf den Vorteil Wagners bedacht. Nie bittet er Wagner um etwas. Denn sein Grundsatz ist: Geben ist seliger denn nehmen! Wagners Lebenszweck wird Liszts höchstes Ziel. Angesichts dieser Tatsache erscheint es mir absurd, von der „Kolossalerscheinung" dieses Freundschaftsbundes zu sprechen. Weit eher könnte man Schillers und Goethes Bund diesen Ruhmestitel zubilligen. Ihr Verhältnis war ein Freundschaftsbund, in dem beide Meister sich geistig ergänzten, einander halfen und sich gegenseitig künstlerisch beeinflußten. Eine Endos- und Exosmose zweier Genien, eine vollständige zweiseitige Obligation. Chamberlain läßt Wagners Egozentrizität gezwungen durchblicken, wenn er sagt: „Von nun an (1849) hat er einzig und allein für seine Kunst gelebt; für sich hat er nichts mehr gesucht, nichts mehr erstrebt (wirklich nichts, auch nicht die Befriedigung und das Glück künstlerischer Arbeit, nicht ein klein wenig Ehre und Ruhm?); ebensowenig hat er andern gedient; er lebte für die Welt, aber in einem gewissen Sinne nicht mehr in der Welt." Liszt hat Wagner materiell, moralisch und künstlerisch gestützt. Wie sehr, das weiß die Welt. Chamberlain meint weiter, daß von einem Austausche bestimmender, kritischer Ideen zwischen Wagner und Liszt nicht wie zwischen Goethe und Schiller hätte die Rede sein können. Wagners Schaffen sei einer Naturmacht zu vergleichen. War nicht auch Goethes Schaffen eine Naturmacht? Hätte nicht Wagner mit Liszt doch weittragende Gedankengänge austauschen können? Vielleicht wären manche Ausstellungen, die Liszt an Wagners Werken und manche unter uns an ihnen machen, bei anderweitiger Fassung dieser Werke hinfällig geworden.

Die Stützen von Wagners Lebenswerk.

Wie sehr befangen Herr Chamberlain, der Schwiegersohn Wagners und Gatte von dessen Tochter Eva, überhaupt in Sachen Wagners ist, werde hier gleich gründlich an folgenden Auslassungen seiner Feder beleuchtet. Er wagt zu behaupten: „Drei Menschen und nur drei haben im Leben Wagners eine so entscheidende Rolle gespielt, daß, wenn einer oder der andere gefehlt hätte, dieses Leben eine wesentlich andere Gestaltung hätte erhalten müssen. Das sind Franz Liszt, König Ludwig und Cosima Liszt. Alle übrigen, selbst die bedeutendsten, sind nebensächlich; nebensächlich, meine ich, im Verhältnis zu der Größe von Wagners Zielen und zu der noch ganz unabsehbaren Bedeutung seiner Errungenschaften für die deutsche Kunst." Jene drei Gestalten seien wirkliche Säulen, auf denen des Meisters Lebenswerk ruhe.

Seiling hält diesen Leibbiographen Chamberlain nicht für einen einseitigen Wagnerschwärmer, versteht es aber nur zu gut, wenn Chamberlain im Hinblick auf Wagner im Vorwort zur dritten Auf-

lage seiner „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ — mit hochpathetischer Geste — sagt: „Ich würde nicht leben wollen, und gewiß könnte ich nicht schaffen, wenn nicht jener unvergleichliche Mann, alles um sich verklärend, über die Welt geschritten wäre.“ Seiling möchte jetzt (!) nicht mehr so weit gehen, Wagner zu einer förmlichen Lebensbedingung zu machen.

Ich frage nun: Ist auch Schopenhauer nebensächlich im Verhältnis zu der Größe von Wagners Zielen und zu der noch ganz unabsehbaren Bedeutung Wagners für die deutsche Kunst?

Chamberlain desavouiert sich in dieser Beziehung selbst, wenn er sagt: „Die Bekanntschaft Schopenhauers ist das bedeutungsvollste Ereignis in Wagners ganzem Leben. Erst hierdurch erhielt sein Geist das frischtätige Gefäß einer allumfassenden Weltanschauung.“

Ist Minna Wagner nebensächlich, Mathilde Wesendonk nebensächlich, Julie Ritter nebensächlich? Gegen solche — gelinde gesagt — Geschichtsverschleierung kann nicht energisch genug protestiert werden. Was wäre denn vielleicht aus Wagner geworden, wenn ihn nicht Frau Minna immer wieder über Wasser gehalten hätte? Durch neu herausgegebene Briefe Minna Wagners gewinnt das Bild dieser tapferen, bislang fast nur mit ziemlich hochmütigem, bedauerndem Achselzucken abgetanen Frau ein ganz anderes Aussehen, bekommt auch die Wesendonkaffäre ein durchaus neues Gesicht. Minna Wagner ist nicht die kleinliche „zweidimensionale“ Frau voll zänkischer, selbstischer Eifersucht gewesen, als die sie bislang von den Wagneriten immer hingestellt worden ist, sondern eine Heldin an Geduld, Herzenstiefe, Nachgiebigkeit und hoher Entsagung. Dr. Ernst Neufeldt schreibt in einem „Richard Wagner und die Frauen“ betitelten Artikel folgende, mir aus der Seele gesprochenen Worte: „Wenn man neben den verstiegenen Schwulst der Wesendonkbriefe mit all ihrer unechten Gefühlsschwelgerei die ruhige, kluge Klarheit dieser Frau stellt, die Unendliches gelitten hat — dann wird einem plötzlich wie vom Blitz erleuchtet die ganze Situation klar.“ Minna Wagner läßt zunächst die Besuche Mathilde Wesendonks bei ihrem Mann geschehen. Bald aber will sie den „Betrug gegen den armen Mann“ (Wesendonk) nicht mehr leiden. Schließlich ringt sie sich mit Schmerzen dazu durch, an eine Freundin zu schreiben: „Mein Entschluß ist, nun, da dieses Weib es nicht ertragen will, daß ich mit meinem Manne zusammenbleibe, und er schwach genug ist, ihr den Willen zu tun, abwechselnd in Dresden, dann in Berlin, Weimar zu sein, bis mich entweder Richard oder der liebe Gott abruft“. Und diesen Entschluß hat sie dann auch ausgeführt. Aber nicht Richard hat sie

gerufen. Dabei wagt Seiling zu behaupten, Minna habe auf rohe und gemeine Weise in die Zartheit und Reinheit des Verhältnisses mit der Wesendonk eingegriffen.

Es bliebe hier noch ein Wort über die kanonisierten Darstellungen der zweiten Ehe Wagners mit Cosima v. Bülow zu sprechen, wie sie sich in den Biographien der bayreuthblinden Chamberlain usw. finden. Herr Chamberlain spricht überall nur von Cosima Liszt, als ob eine Ehe zwischen dieser und H. v. Bülow gar nicht bestanden hätte. Dabei wird Cosima von Chamberlain und Glasenapp abwechselnd die „hohe", die „einzig geniale", „Deutschlands größte Frau" genannt. Glasenapp sagt ferner an einer Stelle: „er rief zu sich in sein Schweizer Asyl, was in jedem Sinne sein eigen war" (??). Oder: „Zwei liebliche Töchter hatte sie, seit sie die seine war (!), ihm geschenkt: Isolde und Eva mit Namen. (Warum da, wenn selbst der getreueste Schildknappe Wagners Frau Isolde Beidler offen eine Tochter Wagners nennt, in der jüngsten Vergangenheit noch der Streit um die Vaterschaft betreffend Isolde entbrennen konnte, erscheint unerfindlich.) Im 4. Bande seiner Wagnerbiographie versteigt sich Glasenapp S. 331 sogar zu folgender Apostrophe: „Es gibt kein Bündnis, welches jedem Deutschen heiliger zu sein hätte. Noch ist keins in größerer Selbstlosigkeit (!?), mit höheren, überpersönlichen (??) Zielen geschlossen worden". Minna Wagner besaß nach Chamberlain „gar keine Tiefe, weder im Herzen noch im Kopf". Cosima Wagner besitzt alles dies in potenzierter Weise und alle übrigen Frauentugenden dazu. Wenn das keine Geschichtsentstellung ist, dann weiß ich nicht, wo eine solche gefunden werden kann. Dabei verpflichtet sich Chamberlain in der Einleitung zu seinem Buche aber zu einer „makellos wahrhaftigen Berichterstattung". Cosima Wagners hohe Geistesgaben, Kunstorganisationstalent und vornehmes künstlerisches Empfinden in allen Ehren: sie als einen solchen Ausbund von Bedeutung und Tugendhaftigkeit hinzustellen, daß sie alle anderen deutschen Frauen hinter sich läßt, geht doch nicht an. Immerhin ist es ihr zu danken, daß Wagner endlich das lang gesuchte häusliche Glück fand. Dieses zu gewinnen, ist genialen Persönlichkeiten ja schon aus dem Grunde selten vergönnt, weil ihre Entwickelung und die der Erwählten ihrer Jugend schwer Schritt halten. Diese Erfahrung tritt uns auch aus den Worten des Baumeisters („Baumeister Solness" von Ibsen) entgegen: „Um dazu zu kommen, Heimstätten zu bauen für andere, mußte ich verzichten, für alle Zeiten darauf verzichten, selber ein Heim zu haben".

Eine der allerbedeutsamsten Säulen für das Lebenswerk des Meisters ist ohne Zweifel auch Mathilde Wesendonk. Die

Wesendonkzeit ist wie die Zeit des jungen Goethe in Frankfurt, Straßburg und Wetzlar ein Frühling des Keimens und Schaffens der großen Entwürfe, die Wagner den Stoff für einen großen Teil seines ganzen Lebenswerkes boten. Wagner selbst schreibt an M. Wesendonk: „Daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit". M. Wesendonk war das Urbild der Isolde. Aber was sagt Chamberlain von dieser Urbildschaft: „Wiederum berichtet man von einer heftigen Liebesleidenschaft, welche die wahre Urquelle der Tristan-Wort- und Tondichtung sein soll, wobei die Frage ungelöst bleibt, warum ein Mann, der mehr als einmal im Leben leidenschaftlich geliebt haben wird, nur einmal einen „Tristan" geschrieben hat. Man sieht, wie gänzlich haltlos derartige chronistische Kombinationsspiele sind. Das Auge der schönen Frau, das — vielleicht — an Wagner vorbeizog, wird auf die Ausführung ... genau soviel Einfluß ausgeübt haben wie der Kaiser von Brasilien — etwas weniger als die hundert Louisdor der Herren Breitkopf & Härtel."

Diese Worte richten sich nach dem oben Mitgeteilten von selber. Pfohl schreibt, Wagners verblühte Frau (die eifersüchtig und mißtrauisch, nervös und herzleidend gewesen sei, jedem Klatsch neue Nahrung zugeführt habe und unablässig bemüht gewesen sei, die Freundschaft ihres Mannes für die Familie Wesendonk und Wagners zarte Verehrung für Frau Mathilde Wesendonk im Sinne der Skandalfreudigkeit der Philister und Plebejer zu deuten) habe „mit rauher Hand in die zarten und reinen Beziehungen gegriffen".

Von Mathilde Wesendonk selbst berichtet Chamberlain nur in sieben Zeilen: „Frau Wesendonk war keine gewöhnliche Frau. Noch ehe sie Wagner begegnete, hatte sie aus seinen Schriften Begeisterung für ihn gefaßt, und ihre warme Anteilnahme an des Meisters Schöpfungen war einer der wenigen Sonnenstrahlen in den Züricher Jahren. Als Verfasserin der durch Wagners Vertonung berühmt gewordenen „Fünf Gedichte" kann ihr Name der Vergessenheit niemals anheimfallen." Wie ganz anders stellt sich die Bedeutung von Frau Wesendonk bei einem auch nur flüchtigen Blicke in die Briefe des Meisters an diese „Freundin" dar! Noch im Jahre 1863, vier Jahre nach der Zeit ihres Zusammenlebens, schreibt der 50jährige Wagner an eine gemeinsame Freundin: „Ein Mensch wenigstens muß wissen, wie es mit mir steht. Darum sage ich Ihnen: sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe. Es war der Höhepunkt meines Lebens. Das fühle ich nun immer bestimmter. Die bangen, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wunderbaren Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung erlebte, enthalten alle Süße meines Lebens... Was auch Berauschendes und Schmerz-

liches das Leben an uns vorüberführen mag, ja, jetzt erst weiß ich, daß ich nie aufhören werde, sie einzig zu lieben." Warum verschleiert man also das Bild dieser Frau, statt es aus ihren Briefen, die Wagner sicher nicht zerstört hat, sich selbst beleuchten zu lassen? — Ich betonte schon oben, daß man nicht, ohne den Tatsachen Gewalt anzutun, Julie Ritter zu einer Episodenfigur im Romane R. Wagners hinabdrücken könne. Wagner selbst sagt von ihr: „Ohne diese großherzige Frau wäre ich jetzt der bejammerungswürdigste Mensch; ja alle Vorstellung, alles Denken geht mir aus, wenn ich mir vorstellen und denken soll, was ich jetzt ohne sie wäre; ich kann mir keinen Begriff als nur den allerschrecklichsten davon machen." Wir können also getrost zu den drei großen Säulen, die nach Chamberlain des Meisters Lebenswerk tragen, noch drei recht gewichtige hinzufügen: Minna Wagner, Mathilde Wesendonk und Julie Ritter.

Wenn der Meister selbst Instanz für sich sein kann, dann gehört auch die Schröder-Devrient zu den Säulen, die sein Lebenswerk tragen. Wagner schreibt in seiner Autobiographie „Mein Leben" (S. 49) folgendes: „Ein anderes Wunder, welches meinem künstlerischen Gefühle plötzlich eine neue und für das ganze Leben entscheidende Richtung gab, war das Gastspiel der Schröder-Devrient in Leipzig. Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich diesem einen inbetreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen könnte." S. 129 desselben Werkes läßt er sich über ein neues Zusammentreffen mit der genialen Künstlerin so aus: „Außer diesem für mein ganzes Leben und meine Kunstentwickelung so tief bedeutungsvoll neuen Seelenerlebnisse . . ." Eine achte, recht kräftige Säule ist auch Otto Wesendonk, der tadellos vornehme Gatte von Mathilde Wesendonk gewesen. In höchster Not, sich gegenüber dem Nichts sehend, verkauft Wagner an Wesendonk den „Ring". Letzterer gibt ihm dafür 24000 Francs. Er will dem Unverbesserlichen, dem er schon so viel vorgestreckt hatte, noch einmal, zum letzten Male helfen. Und das zu einer Zeit, als Wagner ihm schon das Herz seiner Frau entwendet hatte. In ein paar Wochen ist die Summe ausgegeben. Man muß doch als einzelner Mensch in Paris durchaus eine Wohnung von 4000 Francs haben, man muß sie doch unbedingt auf drei Jahre vorausbezahlen. Und 12000 Francs für die Ausstattung — nun, das ist doch auch nicht zu viel, nicht wahr? Und wie spricht nun Wagner in seiner Autobiographie — die übrigens wie „alle offiziellen Wagnerpublikationen, Briefausgaben und Biographien in usum delphini zurechtgestutzt sind und eine private Zensurbehörde passiert haben" (Dr. Jul. Kapp in seinem eine Fülle bisher unveröffentlichten Materials über

Wagners Liebesleben bringenden Buche „Richard Wagner und die Frauen") — von diesem seinem edlen Wohltäter und liebeentsagungsvollen Freunde? In gehässiger, ja herabsetzender Art, ohne auch nur im geringsten der ungezählten Liebestaten Wesendonks zu gedenken. Wie es überhaupt mit der „schmucklosen Wahrhaftigkeit" (so Wagners eigene Worte) der Autobiographie z. B. in bezug auf geschäftliche Korrespondenzen und Honorarangaben bestellt ist, zeigt leicht ein Vergleich der Wagnerschen Darstellung mit dem kürzlich erschienenen Briefwechsel Wagners mit seinen Verlegern und noch krasser der Umstand, daß die Karlsruher Kabinettskasse offiziell unter Berufung auf Wagners Quittungen seine Honorarangaben als „unwahr" bezeichnet hat.

Auch um die Wahrhaftigkeit anderer Wagnerscher Biographen ist es nicht immer zu best bestellt.

So behauptet einer: Mit Hans v. Bülow verknüpften Wagner nach wie vor die freundschaftlichsten Beziehungen (?); der seltene Künstler (allerdings in seinem Edelmut sehr selten!) und selbstlose Mensch (sehr richtig!) nahm selbst die bittere Kränkung, die ihm zugefügt worden war, und den Schmerz, den ihm der Verlust Cosimas bereiten mußte, mit der stillen Resignation des Dulders hin, der dem Glück eines größeren das eigene Glück opfert.

In der Widmung seiner Schrift über das Bayreuther Festspielhaus an Gräfin Wolkenstein (Freifrau v. Schleinitz) sagt Wagner: „Es geschieht auf Antrieb des Wunsches, die lebendige Teilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine große Unternehmung fast ausschließlich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit einiger Verehrung genannt wird."

Und mehrere Jahre später bezeichnet er sie als „die Hauptkraft, deren rastloser Tätigkeit er das materielle Zustandekommen seines Unternehmens einzig verdanke." Er schreibt da ferner: „Unumwunden bekenne ich, daß ohne die jahrelang mit stets erneuter Energie durchgeführte Werbung dieser gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nötigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre." Also noch eine Stütze des Wagnerschen Lebenswerkes.

Unwahrhaftige Pathetik der Hausbiographen Wagners.

Köstlich naiv und kleinmädchenhaft muten die Argumente zum Teil an, die Seiling für die „große Herzensgüte und durch nichts zu ertötende Menschenliebe Wagners" anführt: Wagner erkundigt sich nach dem Befinden eines kranken Lehrbuben, ist herzig und lustig mit den vier Töchtern seiner zweiten Frau. Er, der „Stief-

vater". Wagner drückt einem bei naßkalter Witterung barfuß einherlaufenden zarten Knaben einen Taler in die Hand, hat für seine Diener freundliche Worte. Auch Wagners bekannte Tierliebe, über die H. v. Wolzogen eine ganze Broschüre „R. Wagner und die Tierwelt" geschrieben hat, wird natürlich von Seiling und den anderen Wagnerbiographen treuesten Kalibers immer wieder ins Treffen geführt. Dabei weiß man, daß bei Personen mit einer ausgesprochenen Liebe zu Haustieren dieser Liebe gar nicht immer eine mindestens ebenso große Zuneigung zu nahestehenden Menschen entspricht. Wie anfechtbar Chamberlains Darstellung des Lebens seines Schwiegervaters ist, geht auch aus dem Umstande hervor, daß er sich in der „Chronologischen Tafel zur summarischen Übersicht von R. Wagners Lebensgang" eine direkte Unwahrheit zuschulden kommen läßt. Da heißt es: „1869. Siegfried Wagner, geboren am 6. Juni aus der Ehe mit Cosima Liszt." Hierzu ist erstens zu bemerken, daß Frau Cosima an diesem Tage gar nicht mehr C. Liszt, sondern schon lange Frau v. Bülow war und zweitens, daß sich Wagner mit Cosima v. Bülow erst am 25. August des folgenden Jahres hat kirchlich trauen lassen können. Die unerträglich machtwillige Pathetik Chamberlains in Sachen seines Abgottes Wagner tritt immer wieder in seinem Buche zutage. Famos sind die dialektischen Schneckenwindungen, mit denen er Wagners „Selbstlosigkeit" vor den Leser hinbaut. „Dem ganz oberflächlichen Beobachter erschien Wagner als ein ausgemachter Egoist, weil er den Meister unentwegt und rücksichtslos ‚seiner Sache' sich widmen sah. Seine Sache war aber die Sache aller, die Sache der heiligen Kunst und der ganzen Menschheit usw." Allerdings, das muß man Wagner lassen, rühmend zugestehen, nach Geld und Gut hat er bei seinem Schaffen nie getrachtet. Mit dem „bleichen Metall" verstand er aber auch gar nicht umzugehen. Finanznöte bilden den Basso continuo in Wagners bürgerlichem Leben. Manche Ehrungen, manchen äußeren Ruhm hätte er gleichfalls mehr haben können. Orden, Ehrenzeichen und Titel hat er verschmäht. Das Bewußtsein seines inneren Reichtums galt ihm mehr als alles das. Aber das wird kein Tiefblickender in Abrede stellen können, daß Wagner dennoch sich selbst durchsetzen wollte.

Wagners Treue gegen sich.

So sehen wir sittlich Gutes und Minderwertiges im Handeln Wagners im bunten Durcheinander und Wechsel hervortreten: tiefen künstlerischen Ernst, Geringschätzung äußeren Ruhmes, Wahrheitsliebe, eiserne Willenskraft, Selbstvertrauen, Liebenswürdigkeit, Güte, Lebensmut, hohe Begeisterungsfähigkeit und Bekennerfreudigkeit, aber auch Undankbarkeit, Selbstsucht, Lieblosigkeit, Heftigkeit und Rücksichtslosigkeit. Frau Herwegh, die Frau

des Dichters Georg Herwegh, fällt über Wagners Charakter das harte Urteil: „Diese Taschenausgabe von einem Manne, dieser Foliant von Eitelkeit, Herzlosigkeit und Egoismus". Wir sehen das und empfinden das Geschaute als die Wogen des „Meeres von Widersprüchen", als die Wagner seine seelischen Flutungen selbst bezeichnet hat. Wie hätte er ohne die sonderbarsten Widersprüche sein können! Schon beim Durchschnittsmenschen besteht eine verhältnismäßig rasche Gefühlsfolge, ein schneller Wechsel und eine Kompliziertheit der Gemütszustände. Sie erklärt sich aus der Flüssigkeit des Vorstellungsablaufes, den mannigfachen Verflechtungen unter den Vorstellungen und der Beweglichkeit der Reproduktionen. Wie sagt Goethe im „Faust"?

„Zwar ist's mit der Gedankenfabrik
Wie mit einem Webemeisterstück,
Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein herüber, hinüber schießen,
Die Fäden ungesehen fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt."

Beim Genie aber, in das sich, wie gesagt, ein Stück der Fülle der Gottheit mit all den tausend und abertausend Möglichkeiten geistiger Kraftzusammenhänge und kosmisch-seelischer Großmächte ergossen hat, sind solche seelischen Wellengänge natürlich in höchst gesteigerter Form vorhanden. Unvergleichlich komplizierter ist die gewebeartige Verbindung der Vorstellungsreihen, vermöge deren Hauptreihen nach allen Richtungen wieder mit Seitenreihen zusammenhängen. Dazu kommt die reiche schöpferische Phantasie, die an die einzelnen Vorstellungen eine Menge von Nebenvorstellungen hängt. Kann da das Vorhandensein bipolarer Gefühle, können da die seltsamsten Gefühls-Oszillationen wunder nehmen? Vermögen da entgegengesetzte Bestrebungen zu befremden? Wenn wir nun unser Augenmerk auf das Extrem dieser zwei Seiten der Wagnerschen Natur richten, um hier einen auf die Eroberung der Welt durch seine Kunst ausgehenden, heftigen, egoistischen und tyrannischen Willen, dort einen tiefen künstlerischen Ernst zu erblicken, der so weit allen Wahn der Welt hinter sich geworfen hat, daß er mit den asketischen Heiligen des Christentums und des Buddhismus sich zu befreunden weiß, so können wir nicht genug das Wunder anstaunen, das es Wagner ermöglicht hat, diese beiden einander völlig entgegengesetzten Seiten seiner Natur zur Harmonie einer einheitlichen Persönlichkeit zusammenzuschweißen. Diesem Wunder gibt Nietzsche einen schönen Namen, indem er es mit jener, von jeher für sonderlich deutsch gehaltenen Tugend gleichsetzt, die

Wagner in seinen Kunstwerken in immer neuen Formen und Gestalten zu verherrlichen nicht müde wird. Er nennt es Treue. Die Treue ist es, die den Meister deshalb immer wieder zu neuer dichterischer Gestaltung ihres verborgenen Wesens anregt, weil er sie selbst erlebt, weil sie das tiefste Geheimnis seines eigenen Wesens ausmacht, — „jene wundervolle Erfahrung und Erkenntnis, daß die eine Sphäre seines Wesens der anderen treu blieb, aus freier, selbstlosester Liebe Treue wahrte: die schöpferische, schuldlose, lichtere Sphäre der dunkeln, unbändigen und tyrannischen." Diese beiden widersacherischen, jedoch unzerreißbar aneinander geketteten und sich verschmelzenden Triebe der Natur Wagners machen ihn als Künstler zum dramatischen Worttondichter, als Menschen zum praktischen Idealisten, der seine Lebensaufgabe darin findet, das, was er als Ideal erkannt hat, auch zu verwirklichen, nicht bloß im Olymp mit den Göttern himmlische Freuden zu genießen, sondern als Prometheus das Feuer des idealen Gedankens von dort den bedürftigen Menschen herabzuholen, der nie rastet und durch keine noch so bittere Erfahrung sich den Mut zu immer neuen Versuchen rauben läßt. Lieber hätte Wagner gehungert, als daß er den künstlerischen Modegötzen und dem Theaterschlendrian das geringste Zugeständnis gemacht hätte. Lebensmutiger und unverzagter ist wohl kaum je ein Künstler gewesen. Man denke an seine Hungerjahre in Paris! Auch die beinahe 10 Jahre, die er mit verschiedenen Unterbrechungen in der Schweiz zubrachte, waren, wenn auch nicht Jahre schwerer Entbehrung, so doch solche einer beständigen materiellen Unsicherheit. In Zeiten der Not aber drängte alles bei ihm ins Innere und brachte hier schöpferische Wirkungen hervor. Dann lebte Wagner vorwiegend in seiner Phantasie. Zwischen Phantasie und Wirklichkeit aber kennt ein solches Naturell keine festen Grenzen. Bei einem Genie fließen ja, wie wir gesehen haben, die verschiedensten Möglichkeiten ineinander. Daher findet sich Wagner auch in alle möglichen Lagen hinein. Gestern äußerste Not, und morgen, wenn es das Geschick will, Pracht und Herrlichkeit. Gestern auf die Unterstützung der Freunde angewiesen, die doch immer etwas Peinliches hat, und morgen sich einem Könige gleich fühlend und dessen Freundschaft als etwas Selbstverständliches annehmend. „Ich bin anders organisiert", sagte er einmal, „habe reizbare Nerven; Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben. Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche. Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle, wie Ihr Meister Bach. Ist es denn eine unerhörte Forderung, wenn ich meine, das bischen Luxus, das ich leiden mag, komme mir zu? Ich, der ich der Welt und Tausenden Genuß bereite!" Die innere, zuweilen düstere Tiefe verlangte erklärlicher-

weise oft nach einem Gegengewichte, nach Sonnenschein und Wärme. Und die Befriedigung seines Verlangens nach etwas Pracht und Glanz war bei ihm in weit höherem Maße die Freude an Schönem, als das Streben nach Macht. Denn die Kunst stand ihm immer höher als sein persönliches Wohlergehen. In den schlimmsten Tagen der Entbehrung schrieb er an Liszt (1849): „Nur eins habe ich vor mir, und eins kann und will ich immer froh und freudig tun: arbeiten; d. h. für mich: Opern schreiben. Zu allem übrigen bin ich untauglich: eine Rolle spielen, eine Stelle einnehmen — kann ich nie, und ich würde diejenigen betrügen, denen ich versprechen wollte, mich einer anderen Tätigkeit hinzugeben." Und etwa drei Jahre später schrieb er an Röckel: „Könnte ich eitel und stolz sein, wie glücklich dürfte ich mich jetzt fühlen! Mein Ruhm ist in stetem Wachsen begriffen; ich werde als eine unerhörte, noch ganz unklassifizierbare Erscheinung betrachtet; Broschüren und Journalartikel werden über mich geschrieben massenweise; Unverständnis und Bewunderung erhitzen sich gegenseitig über mich — und wie unsäglich gleichgültig läßt mich das alles!"

Genie und Nervensystem.

Spielt schon bei einem gewöhnlichen Menschen die habituelle Verfassung des Nervensystems und seiner Zentralorgane eine wichtige Rolle als Dämpfer oder Fortepedal, als Hemmschuh oder Schwungrad, so noch mehr beim Genie. Wagner schreibt (1854) an Röckel: „Wenn ich den leidenvollen Zustand, in dem ich jetzt normal bin, empfinde, kann ich nicht anders, als meine Nerven ruiniert halten; wunderbarerweise tun mir aber diese Nerven — wenn es gilt und mir schöne entsprechende Anregungen kommen — die wundervollsten Dienste; ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich es früher nie gekannt hatte. Soll ich nun sagen, meine Nerven sind ruiniert? Ich kanns nicht. Ich sehe nur, daß der meiner Natur — wie sie sich nun einmal entwickelt hat — normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist. In der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich, „außer mir" bin; dann bin ich ganz bei mir." Wagner spricht hier klipp und klar aus, daß ein erregtes, alteriertes Nervensystem — wie er es hatte — für die schöpferische Kunsttätigkeit von günstiger Einwirkung ist, die Potenzierung des Geistes, ein über seine gewöhnliche Verfassung Emporschnellen desselben fördert. Die Erfahrung bestätigt das. In Zuständen erhöhter nervöser Erregung wird der Fluß des Vorstellungsablaufs und die Beweglichkeit der Reproduktionen beschleunigt, dadurch aber die Komplikation der Vorstellungen erhöht. Die Phantasie ist dann in reicherem Maße tätig, in der Gefühlswelt fluktuiert es heftiger. Dazu lag in Wagners Temperament schon an und für sich

eine lodernde Glut, die seinen ganzen Geist durchdrang und von ihm schöpferische Äußerung verlangte. Es ist daher wie ein Wogen unaufhörlicher Ebbe und Flut von Stimmungen in Wagners Innern. An Liszt schreibt der Meister einmal selbst (1853): „Ich kann nur in Extremen leben — größte Aktivität und Aufregung und — vollkommenste Ruhe." Er kennt die ganze Skala des Empfindens vom tiefsten Schmerze und äußerster Verzweiflung bis zum intensivsten Genusse des überschauenden und plastisch nach außen tretenden Geistes. Über die Mischung von Lebensmut und melancholischen Anwandlungen in Wagners Charakter schreibt einmal der junge H. v. Bülow (1851): „Wagner selbst ist recht melancholisch, und es geht ihm äußerlich schlecht. Doch hat er immer noch Falstaffs Grundsatz: hole der Teufel Kummer und Sorgen; sie blähen einen auf und machen vor der Zeit dick." In Wagners immer den Extremen zuneigendem Leben wurzelt auch die Heftigkeit seiner Affekte, der aktiven und der passiven, sowie das plötzliche Umschlagen von einer Affektseite nach der andern. Sein lodernes Künstlernaturell war der stets über Feuer gehaltene Herd, auf dem Affekte jeder Art gar gekocht wurden. „Durch seine Adern fließt ein Blut, so heiß und ungestüm, wie selten bei einem Nordländer."

Wagner der Romantiker.

Wagner hat alle Wandlungen durchgemacht, welche die guten Deutschen seit den Tagen der Romantik durchgemacht haben: Wolfsschlucht und Euryanthe, Schauer-Hoffmann, dann Emanzipation des Fleisches und Durst nach Paris, dann den Geschmack für große Oper, für Meyerbeersche und Bellinische Musik, Volkstribun, später Feuerbach und Hegel, dann die Revolution, dann die Enttäuschung, und Schopenhauer, und eine Annäherung an deutsche Fürsten, dann Huldigungen vor Kaiser und Reich und Heer, dann auch vor dem Christentum, mit Verwünschungen gegen die „Wissenschaft". Er war eine ausgesprochen romantische Natur. Auf Wagner den Romantiker zuerst eingehend hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Richard Batkas.

Die Romantik ist nicht nur Erneuerung des Mittelalters. Sowohl die Entstehung der Schule als ihre Bestrebungen sprechen dagegen. Friedrich Schlegel ging vom Griechentum aus. Entscheidenden Anstoß zur Bewegung gab Goethes „Meister", ein Weltanschauungsroman des modernen Menschen. Bald strebte man nach einer „progressiven Universalpoesie". Goethe hatte dies junge Dichtergeschlecht sich selbst erkennen, ein voller Mensch werden lehren. „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein, sich bilden sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten." (Ricarda Huch.) Ausbildung, Höherentwickelung der Seele ist's, worauf es der Romantik ankommt. Das Altertum hatte vorwiegend

den äußeren Menschen betrachtet. Nun schaute man tief ins Innere und wollte die geheimsten Tiefen der Seele erschließen. Daher die Vorliebe für das Traumleben, die sich öfters bis zur völligen Vermischung von Traum und Wirklichkeit steigerte und in Novalis' „Der Traum wird Welt, die Welt wird Traum" ihren treffenden Ausdruck fand. Man wollte das Unbewußte bewußt machen. Man wollte sein Gefühlsleben dadurch erweitern, daß man es begriff, man wollte es aber auch dadurch erweitern, daß man in das Verständnis fremden Gefühlslebens einzudringen suchte. Daher die Versenkung in fremde Literaturen. Man gedachte, alles verstehen, nachfühlen zu können. Die feinsten, zartesten Gefühle sollten auf das Sezierbrett, und auf Grund dieser Anatomie hoffte man Aufschluß über bislang verborgene seelische Zustände geben, hoffte man die innerste Psyche anderer aufwühlen, erschüttern zu können. G. H. Schubert trieb angelegentlichst Traumdeuterei und betrachtete Somnambulismus und Geisterseherei als reinste Quellen der Erkenntnis. Brentano gab ein „Leben der seligsten Jungfrau Maria" nach Mitteilungen einer hellseherischen Nonne heraus, und Schelling gründete die Kunst auf die geniale Vision. Für die Erfahrungen am eigenen Herzen wurde den Romantikern die Wunder- und Sagenwelt des Mittelalters zum Symbol (Lohengrin, Siegfried, Parsifal). In der Mystik des mittelalterlichen Katholizismus erlebten sie die Wunder eigener religiöser Stimmung. Infolge des Interesses der Romantiker an dem Unbewußten gewinnt die dunkle, stumme, unbewußte Natur für sie Seele und Leben (Waldweben in „Siegfried"). Im Unbewußten liegen die tiefsten und letzten Mysterien beschlossen. Daher jene Schwärmerei für Nacht und Tod, wie sie sich besonders tief in Novalis verkörpert hat (Tristan und Isolde, 2. Akt). Dazu treten Träume (Senta, Erik, Elsa), Visionen und Hellsehen. Da den Romantikern Gefühls-, Verstandes- und Willensregungen vielfach in eins flossen, machten sie auch zwischen Dichten und Träumen keinen besonderen Unterschied; denn „wer erkennt' im blauen Wind, ob's Gedanken oder Träume?" Wie urromantisch Wagners Wesen in dieser Beziehung war, davon zeugt eine Stelle in seinen „Gesammelten Schriften und Dichtungen" (X, 173), wo er uns eine Beschreibung künstlerischer Eingebungsakte bietet: Der Musiker stelle die Person, für die er ein Motiv gewinnen will, „in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihr, so gerät die Gestalt selbst in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt; endlich erbeben die Lippen, und eine Gespensterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, aber auch so Unerhörtes, daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre

tönt es ihm fort; er hat einen Einfall gehabt . . ." Da haben wir den romantischen Dämmerungspoeten. In diesem Sinne bezeichnet Sachs dem Junker Stolzing Traum und Poesie als hilfreiche Freunde und spricht die aus Wagners eigensten künstlerischen Erfahrungen quellenden Worte:

„Mein Freund, das g'rad ist des Dichters Werk,
Daß er sein Träumen deut und merk'.
Glaub' mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgetan.
All' Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraumdeuterei."

Leicht erklärlich ist es, daß diese Dämmerungspoesie von einer unendlichen Sehnsucht begleitet sein muß, von steter Sehnsucht nach Neuem, anderen Verbindungen, nach Verschmelzung des Verschiedenartigsten. Das aber schafft wiederum unharmonische, unausgeglichene — „problematische Naturen". Krankhafte Persönlichkeiten, denen aber die „Wonne am Weh", die „Wonne der Wehmut" den Antrieb zu höherem Aufschwung geben soll.

Kann aber das Letzte und Tiefste der Gefühle ausgesprochen werden? Nein. Und die Romantiker erkennen die Unzulänglichkeit der Wortsprache. (Wer denkt hier nicht an Fritz Mauthners „Kritik der Sprache"?) Weil die Sprache so unzureichend ist, deshalb erscheint Tieck die Seele gequält und unerlöst, da sie ihre Schmerzen nicht völlig verständlich ausdrücken kann. Gibt es denn aber kein Mittel zur Erlösung? Doch. Die Romantiker haben wiederholt auf dies Mittel hingewiesen. „Wie", ruft Tieck, „es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? . . . Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden?"

„Liebe denkt in süßen Tönen;
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gerne
Alles, was sie will, verschönen."

Vom romantischen Dichterkomponisten E. Th. A. Hoffmann rührt der Ausspruch her, daß Musik die romantischeste der Künste sei, ja eigentlich die einzige wahrhaft romantische, weil sie das Unendliche zum Vorwurf habe. Sie sei die Ursprache der Natur, in der allein man das hohe Lied der Bäume, Blumen, Tiere, Steine und Gewässer verstehe. „Zaubert der Mensch die Musik wirklich nur aus seiner Brust? Singt nicht das Meer? der Wald? der Wind? ja, die

Blume, das Auge, der Himmel, alles Sichtbare?" Die Musik ist also nach Hoffmann nicht nur Ausdrucksmittel des Unaussprechlichen, sondern zwischen der unbelebten Natur und der Musik besteht eine geheimnisvolle Verwandtschaft. Daß Wagner auch schon mit seinen Dichtungsworten musiziere, erkennt L. Köster, nachdem er die Nibelungen gelesen, in einem Briefe an Liszt an.

„Wahre Musik ist die Sprache schon", sagt er, „ich fühle eine Art Sprachmelodie aus den schwungvoll gegliederten, lebendig gruppierten Versen." Erst die musikalische Moderne hat das Ideal der älteren Romantiker verwirklicht: sich der Musik als reinem und ausschließlichem Klang- und Stimmungsinstrumente willen- und wunschlos zu überliefern. Je unpersönlicher, feiner und intimer der Stimmungszauber ist, desto besser hat der Moderne sein Ziel erreicht, unsre eigene Phantasie anzuregen.

So wünschten die Romantiker nicht nur die Verbindung von Poesie und Musik, sondern auch ein Sich-Hineinretten des Dichters in die Musik, das Hörbarwerden des Geschauten und Gefühlten. So beginnt bei dem Romantiker Wagner die dunkle und stumme Natur zu tönen und zeigt ihre Seele. Und wie die unerkannte Natur erhellt unser Meister auch die dunklen Gebiete des Unbewußten der Seele, die ja auch ein Stück Natur sind. Er zieht die ans Licht dringenden Kräfte des Unbewußten aus ihrem Dunkel. Bei Senta, Elsa, Eva, deren Wesen und Schicksal durch einen ausgeprägt visionären traumhaften Zug gekennzeichnet sind. Im „Tristan" steht das Gebiet des Unbewußten sogar im Mittelpunkte des ganzen Werkes. Des Unbewußten in eigener Seele, von dem eine verzehrende Sehnsucht hinüberführt nach dem unbewußten, unerkannten Lande jenseit der Todespforte. Aus dem öden Schimmer des Tageslebens zieht es das Liebespaar in die selige Dämmerung der Todesnacht. Den romantischen Ursprung dieses Bildes erkennt man aus folgender Stelle aus Schlegels „Lucinde": „O ewige Sehnsucht! Doch endlich wird des Tages fruchtloses Sehnen, eitles Blenden sinken und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen." Noch tiefere Tristanstimmung findet man in Novalis' „Ofterdingen". Liebe und Religion fließen hier völlig ineinander. Der düstere Moll-Dreiklang der Todessehnsucht findet sich am ergreifendsten in Novalis' „Hymnen an die Nacht", von denen noch die Rede sein soll. Die Unmöglichkeit, zwischen Poesie und gemeinem Leben zu vermitteln, erzeugte bei den meisten Romantikern ebenso wie bei Wagner gar oft eine Sehnsucht nach dem Tode. Die Unmöglichkeit ferner, die diesen zwei Mächten entsprechenden „zwei Seelen in der Brust" zu versöhnen, die unheilvolle Gespaltenheit des Ichs zu beseitigen, verstärkte nur diese Sehnsucht der Romantiker und Wagners. Was

sind Wagners Helden anders als Sehnsüchtige! Das zeigt sich schon daran, daß sie fast alle wandern, daß sie im Suchen begriffen sind und bald nach Sinnenglück, bald nach Schmerzen, bald nach der Erde, bald nach dem Himmel, bald nach dem Tode streben. Sehnsüchtlinge sind im Grunde genommen ja alle Menschen; denn es gibt wohl niemanden, der nicht in irgend einer Weise nach einem fernen Glück, nach Besserung seiner äußeren und inneren Lage, nach Höherem strebte. Irgend etwas von romantischer Natur steckt in jedem. Der deutsche Wandertrieb aber ist eins von den deutlichen Zeichen, daß der Deutsche in ganz besonderem Maße romantisch veranlagt ist. Diese unaustilgbare Sehnsucht nach Selbsterweiterung, Höherentwickelung und der bei allen normalen Menschen damit verbundene Trieb zum Leben sind mir die beiden untrüglichsten Kennzeichen für eine im Ratschluß der Vorsehung liegende unbegrenzte Entwickelung des Menschengeschlechtes.

So sind auch Goethes „Wilhelm Meister", Tiecks „Sternbald", Novalis' „Ofterdingen", Chamissos „Schlemihl", Eichendorffs „Taugenichts" sehnsuchtsvolle, romantische Wanderer. Es ist die Sehnsucht nach Selbstentäußerung und Selbsterweiterung, von der Wagners Helden und Heldinnen vorwärts getrieben werden. Die Sehnsucht, erlöst zu werden oder zu erlösen. Wo aber die Erlösung notwendig ist, muß Leid und Gebundenheit vorhanden sein. Und diese Erkenntnis führt von selbst zu der von der Unvollkommenheit und Verbesserungsbedürftigkeit dieser Welt. Die Erweiterung des Selbst und der Gefühle führt zu einer umfassenden Verschmelzung dieser Gefühle, so zwar, daß das Naturgefühl alle anderen durchdringt. Durch den ganzen „Parsifal" strömt diese ganz romantische Verschmelzung von Naturgefühl, Menschen- und Tierliebe. „Natur und unschuldiges Lebensgefühl verkörpern sich in den Rheintöchtern, Natur und Herrschsucht verbinden sich zu Alberich, aus Natur und Schicksal werden die Nornen und Erda." Die entgegengesetzten Welten von Frömmigkeit und Sinnlichkeit berühren einander eng, und so entstehen Gestalten wie die hochromantische Kundry, die geradezu typisch für die Zerspaltung einer Persönlichkeit ist. Diese Tatsachen führen uns zu der Bedeutung der Gegensätze in romantischer Dichtungsart überhaupt. Man denke an Klingsor und den Gral, Amfortas' heiliges Amt und seine Sündhaftigkeit, an Tannhäusers Aufenthalt im Venusberg und seine Romfahrt, an den poetischen Stolzing und die prosaischen Meister usw.

Nimmermehr wäre es Wagner gelungen, sein Wesen in so vielen bedeutsamen Kunstwerken wirklich abgerundet darzustellen, wenn ihm nicht jene unverletzliche Geschlossenheit zu eigen gewesen wäre, die den Romantikern abging. Wagner ist ein romantisches

und als solches differenziertes Genie, das ins Integrierte hineingetragen ist. Seine Romantik ist deshalb auch anderer Art als die der musikalischen Altromantiker. Dieser Meister (Mendelssohn, Schumann und Chopin) Romantik war lyrisch geartet; Wagners Romantik war die des gewaltigen dramatischen Freskos, sie war ins Erhabene und Große gesteigert.

Nach Hettner („Die romantische Schule") ist das Märchen die einzige, wahrhaft naturgemäße Dichtungsart der Romantiker. Das Märchen zieht der Phantasie keine Schranken, läßt es nach Belieben mit Raum und Zeit, mit Personen und Sachen schalten und walten. Trotz Herders bedeutsamen Vorarbeiten hat die Romantik wirklich das größte Verdienst um das Märchen. Sie suchte die Märchenschätze des deutschen Volkes zu heben und fügte ihnen eine Reihe wertvoller Erzeugnisse dieser Gattung zu. Auch in den romantischen Dichtungen Wagners begegnen uns daher zahlreiche märchenhafte Züge. Z. B. die Verwandlung Gottfrieds von Brabant in einen Schwan, der Zauberring, welcher Herrschaft über die Geister verleiht. Der zweite Akt des „Siegfried" ist überhaupt nur als ein dramatisches Märchen völlig zu begreifen. Wunderbar verschlingen sich hier die schönsten Märchenmotive: vom Knaben, der das Fürchten lernen will, von der schlafenden Jungfrau, die ein Kuß erweckt. „Mensch und Natur stehen in lebhafter Wechselbeziehung; wir sehen die stereotypen Märchentiere, den Bären, den Drachen und das Waldvögelein, ja, es fehlt auch die Linde nicht, der Lieblingsbaum der deutschen Volkspoesie. Auch das „Rheingold" mit seinen Nixen, Zwergen und Riesen ist auf märchenhafte Stimmung angelegt." (Batka.)

Die romantische Märchendichtung führt in größeren Vorwürfen ohne weiteres zur Mythenpoesie. Der Mythos ist sinnvoller, besser gegliedert und großzügiger; das Märchen liebt die lose Gedankenreihung und enthält viele kleine Züge. Als dramatischer Dichter bevorzugte Wagner den Mythos, dabei das mythische Gerüste seiner Stücke mit freundlichem, frischem Märchengrün umrankend.

Die bildliche Kraft, die sich in den letzten Werken Wagners ganz besonders offenbart, geht auch auf romantische Einflüsse und die Malerei zurück. Schon A. W. Schlegel wollte das Drama als ein großes Gemälde aufgefaßt sehen. Öfters nahm sich Wagner für seine dramatischen Gebilde auch Gemälde zum Muster. „Er betrachtete", schreibt Schack, „ja studierte bis in jede Einzelheit hinein die Bilder Genellis. In früheren Jahren war er persönlich mit diesem Maler bekannt gewesen und sagte mir, er habe immer eine große Bewunderung für denselben gehabt; auch hätten dessen Kompositionen bedeutenden Einfluß auf seine eigene Kraft gehabt."

Die Stärke der Romantik lag von Anfang darin, daß sie den Grundzug, der ihr mit Aufklärung und Klassizismus gemein war, am entschiedensten zum Ausdruck brachte: den individualistischen. Bei den Romantikern steigerte sich das Recht und die Macht des genialen Einzelnen, der sich nicht binden läßt durch Gesetz, Sitte und Herkommen der gewöhnlichen Philistermoral und sich ausleben will in der schrankenlosen Freiheit des eigenen Fühlens und Genießens, bis zur Verabsolutierung und bis zum Glauben an die wunderwirkende Allmacht des Individuums und bis zum leichtfertigen Spiel mit allem, was sonst über jeden Gedanken an Spiel erhaben war.

Hiernach läßt sich ermessen, in wie hohem Grade die Weltanschauung der Romantik unserm Meister entgegenkam, wie sehr sein Inneres ihn zu romantischer Kunstbetätigung antrieb.

Als Romantiker hielt Wagner das Ästhetische hoch; aber das verband ihn wiederum mit Schiller, daß er das Sittliche und das Religiöse noch über das Ästhetische stellte. Indem die Romantiker auch im Leben der „blauen Blume" nachjagten, die es nur in der Phantasie gibt, und sich unbekümmert um das, was ist, in eine Traum- und Märchenwelt einsponnen, kam ihnen darüber der Wirklichkeits- und Wahrheitssinn abhanden.

Der Klassiker Schiller hatte seinen Gedanken, daß die Schaubühne als eine moralische Anstalt zu betrachten sei, ganz im Geiste der Aufklärung gefaßt. Wagner, der eine ähnliche hohe Meinung vom Theater hatte, war aber noch in anderer Hinsicht ein Aufklärer. Seine Hinneigung zum „Jungen Deutschland", zu Feuerbach, zur Revolution bewiesen es. Und er war doch auch wieder klassischer Idealist. Die Schaffung einer ästhetischen Kultur, wie die Griechen sie gehabt hatten, die Bildung zur Humanität und schönen Menschlichkeit lag ihm wie den Klassikern am Herzen. Künstler und Dichter sollten die Erzieher der Menschheit werden.

So kreuzten sich in unserm Wagner jene drei Weltanschauungen, die das 19. Jahrhundert von Anfang bis Ende beherrscht haben: die Aufklärung, der Klassizismus und die Romantik. Alle drei Geistesrichtungen trafen darin zusammen, daß sie den einzelnen frei machen wollten. In dieser individualistischen Tendenz begegneten sie sich mit Schopenhauer und Nietzsche, mit deren Philosophie Wagner später die weitgehendsten Beziehungen verbanden. Überwunden sind diese Lebensanschauungen noch heute nicht. Dazu haben sie zu tiefe Wurzeln geschlagen und sind mit dem Besten und Tiefsten im Menschen verwandt: das Revolutionäre (Aufklärung), das ganz Subjektive (Romantik, die Allmacht des romantischen Ichs, das Liberal-Individualistische), das Ästhetische und Poetische (Klassizismus) als Leben und Erleben.

Aber sie fluten bei dem modernen Bildungsmenschen oftmals unheilvoll durcheinander. Und wie unser Meister unter den verschiedenen Antrieben dieser drei in seiner Geistesverfassung sich widerspiegelnden Weltanschauungen hin- und hergeworfen wurde, so ist auch das innerste persönliche Leben des Gebildeten von heute zerrissen und schwankt ruhelos und oft in jähen Umschlägen von der Aufklärung zur Romantik, von einem kulturseligen Optimismus in eine sterbenssüchtige Lebensmüdigkeit.

Wagner und das Glück.

Das Zerrissene, Schwankende der seelischen Verfassung Wagners spiegelt sich in seinem äußeren Lebenswege. Was hat Wagner alles gelitten! Seine Lebensbahn war mit Leid, Enttäuschungen und Zurücksetzungen wie mit steinigen Hindernissen verstellt. Man denkt an Dante, wenn man sich alle diese Hemmnisse vergegenwärtigt. Aus einer hohen Machtstellung verdrängt, mit dem Tode bedroht, vaterlandsverwiesen, irrt der Dichter der „Divina comedia" bis zu seinem Ende ruhelos umher, einem verwundeten Löwen, einem gejagten Edelwild ähnlich. Aber dieser menschliche Fluch, dieses Anathema einer mißgünstigen Gemeinheitsmenge wird ihm zum göttlichen Segen. Denn nur mit infolge dieser Dämpfungen läßt sich die Entstehung seines „göttlichen" Werkes erklären. Woran Schwache, wie Heines Asra, sterben, das wird Geistern vom Range Dantes und Wagners zu einem unvergleichlichen, einzigartigen Aufschwunge ihrer Kraft.

Und doch hat auch wieder Hanslick recht, wenn er behauptet: „Ja, Wagner hat Glück in allen Dingen. Zuerst wütet er gegen alle Monarchen, ein großmütiger König kommt ihm mit schwärmerischer Liebe entgegen und bereitet ihm eine glänzende Existenz. Dann schreibt Wagner ein Pasquill gegen die Juden; das ‚Judentum' in und außerhalb der Musik huldigt ihm nur um so eifriger durch Journalkritiken und Ankauf von Bayreuther Promessen. Er beweist in einer Broschüre ‚Über das Dirigieren', daß alle unsere Hofkapellmeister und Musikdirektoren reine Handwerker sind, denen er ‚nicht ein einziges Tempo' seiner Opern anvertrauen könne, und siehe da, unsere Hofkapellmeister und Dirigenten gründen Wagner-Vereine und werben Truppen für die Schlacht von Bayreuth. Opernsänger und Direktoren, deren Leistungen Wagner in seinen Schriften auf das grausamste hingerichtet, sie folgen, wo er nur hinkommt, seinen Spuren (errötend wie hingerissene Jünglinge!) und sind von seinem Gruß beglückt. Er brandmarkt unsere Konservatorien als die verwahrlosesten und zweckwidrigsten Institute: die Schüler des Wiener Konservatoriums bilden Spalier vor Wagner und sammeln in der Schule für eine Ehrengabe an den Meister."

Ja, Glück hat er wirklich gehabt! Wie viele Gönner erstanden ihm, wie flossen ihm die Unterstützungen, Jahresgelder, Zuwendungen zu! Und wie wurde er in allen Großstädten und Zentren der europäischen Kultur bei seinem Auftreten oder Erscheinen gefeiert! Wer hat einen ähnlichen Mäzen gehabt wie er! Als er im tiefsten Elend war, streckte sich ihm die Hand dieses unvergeßlichen Gönners entgegen.

Wie macht er es aber in München? Emil Ludwig trifft hier den Nagel auf den Kopf.

„Er verletzt deutlich alle Münchener „Größen": Kaulbach, Lachner, Heyse, Bodenstedt, auch eine wirkliche: Meister Schwindt. Das ist nicht Naivetät eines Kindes der Phantasie, das plötzlich auf den Thron der bösen Welt gelangt. Es ist nicht einmal der berauschte Übermut eines jungen Künstlers — er war über 50 — es ist egozentrische Nonchalance gegenüber einer Welt, die er doch unablässig braucht, um darin zu wirken." Allerdings, München war eine Zermürbungs- und Zerreibungszone erster Ordnung. Römischer Klerikalismus und bayerisches Bier- und Weißwurstphilistertum standen ihm hier entgegen. Als ein chemisches Substrat dieser Trias, als eine Spezies homunculi sozusagen stellte sich die ränkespinnende Hofkamarilla im weitesten Sinne dar.

So war es weltliche Unklugheit und das zu starke Bewußtsein berechtigter Unachtsamkeit, die ihn hier fällten.

Wagner war eben eine rechte Kampfnatur, war selbst der Siegfried, der den Drachen des Konservatismus tötete, Wotan den Speer zerteilte und sich kühn durch wilde Flammen den Weg zum höchsten Gipfel seiner Kunst bahnte. Ähnlich einem Goethe zog er für seinen persönlichen Verkehr „die Fortifikationslinien" enge und gab nur Ebenbürtigen das Losungswort, sie zu durchschreiten. Zu Parteien, Kliquen, „Kreisen" hat er sich nie hingezogen gefühlt. Er dachte in dieser Beziehung wie Ibsen, der da sagte: „Parteien sind Saugpumpen, die den letzten Rest von Gewissenhaftigkeit und Selbständigkeit aus den Herzen der Männer einschlürfen." So sehr es ihm vor allem daran gelegen war, den Geschmack des großen Publikums auf einen höheren Pegelstand zu bringen, so viel er vom „Volke" hielt, das er zu verschiedenen Malen den eigentlichen Dichter alles Bedeutenden nannte, so nachdrücklich suchte er sich andererseits den großen Haufen vom Halse zu halten, so ingrimmig haßte er wiederum den Pöbel, der in Rudeln läuft.

Wagner ist in vielen Beziehungen der Typus des modernen Künstlermenschen: als Tatmensch, Gestalter und Organisator unverwüstlicher Optimist; aber zugleich durch eine überreizte, unstete und zwiespaltige Sinnlichkeit gequält und darum ruhe- und er-

lösungsbedürftig. Von den Ekstasen des Schaffens erschöpft, von tiefem sensitivem Mitgefühl mit dem Leiden der Welt und der Geschöpfe erfüllt und eben darum auch wieder zum Pessimismus vorbestimmt. Daß er nie ganz Optimist, nie ganz Pessimist werden konnte, ließ ihn beständig zwischen den Wertgefühlen schwanken. Wagner war bereits Pessimist, als er noch bewußt Feuerbach, dem radikal im Diesseits wurzelnden Religionskritiker anhing und in der Gestalt des Siegfried einer zuversichtlichen Weltauffassung zuneigte. Andererseits ist er aber auch nie restlos Schopenhauerianer gewesen. Aus dem Pessimismus der „Nibelungen" und des „Tristan" führt sein Weg weiter zur heiter entsagenden Abklärung des Hans Sachs und der Erlösungsbotschaft des „Parsifal".

Die Kritik macht mobil gegen Wagner.

Als man anfing, in ihm einen Vierdimensionalen zu wittern, kamen bald hier, bald dort die ersten Splitterrichter, die gravitätisch gespreizten Beckmesser mit ihrer ästhetisierenden Maulwurfsperspektive hervor. Nörgelheimer, Giftkröten, verhutzelte Bakelschwinger, geistverstaubte Schriftgelehrte, das ganze Heer der eunuchenhaften künstlerischen Impotenz folgte. So hatten sich früher gegen die Übermacht Goethes und Schillers alle Schreiber des Reichs verbündet. Und als nun Wagner gar unter die Revolutionsmänner gegangen war, als er die schillernden Seifenblasen der Schriftgelehrten zum Zerplatzen brachte, als vollends sein eheliches Verhältnis und sein Liebesleben bei allen Korrekten ein bedenkliches Schütteln des Kopfes auslöste, wurde er gar bald von der Kaffeeschwesternmoral täglich in effigie hingerichtet. Immerhin war es noch gar nicht so verwunderlich, daß die Nebelwichtlein des musikalischen Alltags, die Auchkomponisten, die über die zehnmal ausgelaugten Blüten herkömmlicher Motive den Aufguß ihrer faden, wässerigen Erfindung strömen ließen, den Meister „verrissen". Wurde doch Wagners Genie selbst von bedeutenden, echten Komponisten, also von des Meisters Fachgenossen ganz „vorbeiverstanden".

Das Genie ist überall und zu allen Zeiten zuerst bekämpft, dann erst allmählich anerkannt worden.

Vom musikalischen Urteilen.

Es ist ja überhaupt ein eigenes Ding um das Urteilen und Prophezeien in rebus musicis. Die Lage der Sache bringt es mit sich, daß über keine Kunst so viel geredet wird, als über die Musik. Auch der laienhafteste Hörer glaubt sich über sie ein Urteil zutrauen und erlauben zu dürfen. Wird er doch täglich beinahe auf Schritt und Tritt von Musik umgeben. Namentlich ist das ja in unserer jetzigen Zeit der Kaffeehaus-, Kinosaal- und Gartenlokalmusiken der Fall. Da werden eben musikalische Kunstwerke geradezu

vogelfrei, und die Folgen? Schon sind Urteile fix und fertig, deren Unbefangenheit von keinerlei Sachkenntnis getrübt wird. Ernst Eckstein sagte einmal über solches Urteilen: „Eine Debatte mit solchen Leuten gleicht ungefähr dem Versuch, drei Nüsse mit fünf Stiefelziehern zu multiplizieren oder die Farbe der Entfernung zwischen Erde und Mond anzugeben.“ Franz Liszt hat in seinen „Gesammelten Schriften“ einige prächtige Kuriosa über das Verhältnis zwischen Kunst und Kunstverständnis zum besten gegeben, auch über die Tatsache gesprochen, daß ein Publikum, welches jahraus, jahrein gute Konzerte besucht, manchmal nicht imstande ist, die verschiedenartigsten musikalischen Stilarten mit nur annähernder Sicherheit zu unterscheiden. Nimmt schon diese Tatsache Wunder, so ist noch viel erstaunlicher, daß selbst hochgebildete und selbstschaffende Musiker schiefe, ja gänzlich falsche Urteile über erste Meister ihrer Zeit aussprechen konnten. Über die erste Aufführung des „Don Juan“ in Berlin wurde an einer Stelle folgendes geschrieben: „Es ist kaum erklärlich, wie jemand es wagen kann, das Publikum durch drei Stunden hindurch durch alle Greuel und Laster hindurchzuführen. — Übrigens haben wir noch nicht gehört, daß Herr Mozart ein Compositeur von Ruf sei.“ Im Journal „Der Freimütige“ heißt es in Nr. 182 vom Jahre 1806 über Beethoven: „Vor kurzem wurde die Ouvertüre zu „Fidelio“ im Augarten gegeben, und alle parteilosen Musikkenner und -freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben sei. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo, das vermutlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck.“ Aus demselben Jahre (1806) stammt das Urteil der „Musikalischen Zeitung“ über die Oper „Fidelio“: „Wer dem bisherigen Gange des Beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden ist. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man müßte also vor allem Eigentümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei beobachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre (hier ist Nr. 2 gemeint) besteht aus

einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro in C-Dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist und mit andern Beethovenschen Instrumentalkompositionen keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zugrunde, sie sind größtenteils zu lang gehalten" usw. Schließlich heißt es noch über die Chöre: „Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißraten." Interessant ist auch das Urteil Salieris, des „berühmten Komponisten", über Beethoven. Als Salieri zum ersten Male den „Fidelio" gehört hatte, äußerte er sich in seinem geradebrechten Deutsch: „Beethoven ist ein mirakoloso Compositore; er spassier auf die Skala in erste, zweite, dritte und vierte Stock; dann spassieren er auf die Boden herunter; ick begreifen nit diese Maniera!" Cherubini meinte, Beethoven verstehe von der Gesangskunst gar nichts, und schenkte dem Wiener Meister die Gesangsschule des Pariser Konservatoriums, damit Beethoven daraus einmal etwas Vernünftiges lernen könne.

Ein ganz dickes Buch ließe sich allein mit den abfälligen Urteilen über Wagner und dessen Kunst füllen. Der bekannte Musikschriftsteller Wilh. Tappert hat bekanntlich eine Sammlung solcher Kraftsprüche über Wagner, unter dem Titel: „Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister R. Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind, (1877) herausgegeben. Ich sehe von diesen Grobheiten und Injurien ab und begnüge mich damit, einige weniger bekannte Urteile sina ira et studio von Komponisten und Schriftstellern hierher zu setzen. Mendelssohn nennt unsern Meister „einen geistreichen Dilettanten, der noch viel von sich reden machen wird." Schumann schreibt über ihn: „Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm ein Sinn für Formen und Wohlklang. Die Musik abgezogen von der Darstellung ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und minderwertig, und es ist leider ein Beweis von verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Musikwerke, die die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenem herabzusetzen wagt". H. M. Schletterer sagt von dem Meister: Wagner besitzt kein schöpferisches Talent." Und W. G. Riehl nennt Wagner den „Walther von der Pfingstweide." Bekannt ist das umfangreiche Kapitel „Wagner und Hanslick". Bei der Verkennung fast aller erstrangiger Komponisten seitens ihrer Fachgenossen spielen Neid, Bosheit, Schadenfreude und Vorurteil eine Hauptrolle. „Zeitgenossen werden an einem bedeutenden Menschen leicht irre, weil

das Besondere der Persönlichkeit sie stört", sagt Goethe einmal. Um dies Besondere als Berechtigtes zu erkennen, dazu brauchts bei den meisten Personen Zeit und Gewöhnung. Relativ vollständig verstanden kann eine kunstschöpferische Persönlichkeit erst dann werden, wenn ihr Besonderes nicht mehr störend oder gar abstoßend wirkt, sondern als ein Reiz empfunden wird, der zu immer eingehenderer Ergründung ihres Wesens antreibt. Daß das volle (cum grano salis!) Verständnis für die Bedeutung einer großen musikalischen Persönlichkeit aber immer nur in einem gewissen Prozentsatze der Zeitgenossen und Nachlebenden heranreifen kann, damit muß natürlich jeder rechnen, der nach Anerkennung und Ruhm strebt. Es ist ja in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft so und wird nicht wesentlich anders werden: die volle Zuständigkeit wird immer nur von einer verschwindend kleinen Gemeinde in Anspruch genommen werden können. Die volle Genußkraft ist ebenso selten wie die vollkommene Schaffenskraft. Glücklich der schaffende Musiker, der, unbekümmert um Beifall oder Verurteilung hüben oder drüben, seinen Weg zu schreiten vermag, das Auge geradeaus auf das vorgesteckte Ziel und auf die fernen Ideale gerichtet, denen näherzukommen durch Anspannung aller Kräfte ihm als höchste Belohnung seines Ringens gilt. Wagner hat uns gezeigt, wie man in dieser Weise seinen Weg schreitet. Seinem siegesbewußten Glauben an sich lag die Überzeugung zugrunde, daß er selber in seinem Lebenskampfe, in den Erzeugnissen seines Genies im Gleichklang mit einer höheren Ordnung der Dinge handelte, daß er einer Vorsehung gehorchte. Darum dieses merkwürdige Gemisch von kindlicher Einfalt und souveräner Selbstbehauptung. Solcher Glaube ist tiefreligiös. Diese Religiosität kam natürlich bei dem alternden Wagner immer mehr znm Ausdruck.

B.

Wagners Kulturwerk.

Die beiden schon genannten Grundtriebe in Wagners Natur finden wir in seinen ersten beiden Opern verkörpert: in den „Feen“ und dem „Liebesverbot“. „Die Feen“ sind eine buntromantische Märchenoper, unter dem Eindrucke von Beethovens, Marschners und besonders Webers Opern entworfen. Den Text dichtete Wagner nach Carlo Gozzis „Die Frau als Schlange“. „Die Feen.“

Das „Liebesverbot“ ist ein blendendes, wie aus gallischem Geist geborenes, frivoles, sinnlich realistisches, leicht geschürztes Revolutionswerk, von den damals in Blüte stehenden romanischen Komponisten Auber und den Italienern beeinflußt. Den Stoff, aus Shakespeares „Maß für Maß“ modelte Wagner ganz im Sinne des „jungen Europa“ um. Shakespeare hatte sich bei der Abfassung des Stückes ganz von der Idee der Gerechtigkeit leiten lassen: Mit gleichem Maße soll jeder gemessen werden. Wagner wollte aber die Glut und Gewalt der sinnlichen Liebe darstellen, die nicht durch strenge Gesetze unterdrückt werden kann, sondern sich für jede unnatürliche Unterdrückung mit verdoppelter Heftigkeit rächt. Den Statthalter läßt Wagner einen Deutschen sein. Damit beabsichtigte er eine Verspottung des Deutschtums und seiner kalten Schwerfälligkeit. Charakteristisch ist der Spottchor, mit dem das Volk Friedrichs puritanisches Gesetz aufnimmt: „Das Liebesverbot.“

„Der deutsche Narr, auf, lacht ihn aus!
Das soll die ganze Antwort sein;
Schickt ihn zu seinem Schnee nach Haus,
Dort laßt ihn keusch und nüchtern sein.“

Es sind antinationale, freigeistige Tendenzen des Jung-Deutschland-Kreises, die sich hierin aussprechen.

Die Neigung Wagners, die Hauptmomente von Akten oder Szenen am Schluß in einem kurzen instrumentalen Nachspiel noch

einmal zusammenzufassen (Nachspiel zum ersten Akt der „Meistersinger"), zeigt sich hier schon, am Schluß der ersten Szene des „Liebesverbots". Und doch ist Wagner in den tiefernsten Sinn des Shakespeareschen Stückes eingedrungen. Vergleicht man die Personenverzeichnisse der beiden Stücke, so fällt einem sogleich die viel geringere Personenzahl bei Wagner auf. Wagner verdichtet alle Vorgänge mehr und spitzt die Handlung scharf zu, dabei ihre Einheitlichkeit nicht außer acht lassend. So werden aus den fünf Akten bei Shakespeare bei Wagner zwei. Statt der 21 Personen Shakespeares finden wir in Wagners Stück nur 12. Aus der Tatsache, daß Wagner die Hauptperson des Shakespeareschen Stückes (den Herzog) unterschlägt und trotzdem alle Fäden der Handlung in sicherer Hand hält, läßt sich sein hochdramatisches Talent ersehen. Auch die Art und Weise, wie Wagner in die Seelen der Hauptpersonen hinableuchtet, gibt seiner Behandlung eigenartige Vorzüge. „Das Liebesverbot" ist also ganz aus jenem bösen Triebe entsprungen, der nach Sinnlichkeit, Macht und Glanz verlangt. „Die Feen" sind aus jenem gütigen Triebe hervorgegangen, welcher der mächtigere in Wagners Leben werden sollte: aus dem Geiste der Liebe. Die Erlösung durch die Liebe, das ewige Leitmotiv der Werke Wagners, ist auch hier der durchklingende Grundton. Doch tönt dies Grundmotiv auch im „Liebesverbot" noch durch. Maßgebend ist in beiden Werken die Musik, das Opernhafte. Leicht erkenntlich ist die Verwandtschaft der Fabel zu den „Feen" mit dem Lohengrinmythus, auch mit Marschners „Hans Heiling", in der Darstellung des Liebesbundes zwischen einem sterblichen und einem überirdischen Wesen und den aus dieser Verschiedenartigkeit der Natur entstehenden Konflikten. Auch das in fast allen späteren Werken Wagners wiederkehrende „Erlösungsmotiv" — König Arindal erlöst die in Stein verwandelte Fee Ada durch seine treue, alle Fährnisse kühn überwindende Liebe — tritt uns in dieser Jugendoper bereits entgegen. Nach der Musik wird der Text gewählt und ausgeführt. „Das Liebesverbot" wurde zwar aufgeführt, hatte aber gar keinen Erfolg. „Die Feen" brachten es noch nicht einmal zu einer Aufführung.

Auf nach Paris.

Da gewinnt Wagners alter böser Dämon, der Wille zur Wirkung, wieder die Oberhand in ihm. Er entwirft den „Rienzi" und faßt zugleich den Plan, von der engen Kümmerlichkeit des Provinztheater-Daseins fort nach Paris zu ziehen. Nach Paris, wo die Kunst aller Völker wie in einem Brennpunkte zusammenströmte. Wie auf Dämonenflügeln trieb es ihn dahin. Kühne Eroberungspläne in der Seele, stürmte er diesem in seine Herzensnacht leuchtenden hoffnungshellen Fanale entgegen, nicht ahnend, daß er einer Zeit

des Hungers und bitterster Enttäuschungen entgegenging. Aber dieses Paris wurde für ihn ein Ort der vollständigsten notwendigen Ernüchterung, der letzten grausamsten Klarheit über den elenden Verfall des modernen Theaters und des modernen Menschen. An der nämlichen Stelle, an der sein mächtigster und in mancher Beziehung gleichgearteter Rivale Meyerbeer gesiegt hatte, wollte auch er triumphieren. Es sollte ein cäsarischer Triumph werden. So entstand der „Rienzi".

Rienzi.

Er überragt, wie Hugo Dinger in seinem Buche „R. Wagners geistige Entwickelung" richtig ausführt, „Das Liebesverbot" um ein Bedeutendes. Nur die gewaltige Entwickelungskraft von Wagners Genialität macht es erklärlich, daß er in kürzester Zeit, im Alter von 25 Jahren, derartige Fortschritte im Schaffen machen konnte. Viele Musiker sind bis auf den heutigen Tag noch nicht über das Genre des „Liebesverbot" hinausgekommen. Man würde Wagner schon zu den bedeutenderen Komponisten der Neuzeit zählen müssen, wenn er mit dem 50. Jahre beim „Rienzi" angekommen wäre und sein Kunstschaffen mit dem „Holländer" überhaupt beschlossen hätte. „Rienzi" ist das erste Werk, dessen Dichtung Wagner in seine „Gesammelten Schriften" aufgenommen hat. Es zeigt uns den Meister noch ganz im Banne des „jungen Europa" stehend. Das Grundproblem ist dem Ideenkreise des letzteren entsprungen. Der Volkstribun Rienzi leitet das Volk gegen eine im Bausch und Bogen als verbrecherisch hingestellte Aristokratie. Sein Ideal ist ein liberaler Konstitutionalismus „Freiheit und Gesetz sind die Schlagwörter, die den Zauber der Erlösung vollbringen. Es ist das Gedicht der Julirevolution, wie sie in Deutschland aufgefaßt wurde und wie sie Wagner zum Revolutionär machte. Gedankenverwandt ist „Rienzi" mit Aubers „Stummen von Portici", der Lieblingsoper der damaligen Zeit.

Treffend hebt Chamberlain hervor, daß man den „Rienzi" sehr zu Unrecht als eine Oper „in Meyerbeerschem Stile" hinstelle. Im „Rienzi" machen sich vielmehr die Einflüsse Spontinis, Aubers, Bellinis, Rossinis und Halevys bemerkbar. Zwar ist der „Rienzi", wie auch Wagner zugesteht, eine „große Oper". In ihrer maßlosen Breite, ihrer Überladenheit mit Chören und Ensemblesätzen, in ihrer bis zum Lärmen effektreichen, äußerlichen Leidenschaftlichkeit, in ihren stereotypen Kadenzierungen, ihrer sinnlichen Melodie und Harmonik, mit ihrer Verschwendung verminderter Septakkorde, in all ihrer szenischen und musikalischen Pracht ist diese Oper ein Schulbeispiel für dieses Genre, aber insofern das beste, als sie die höchste und stärkste Steigerung dieser Gattung darstellt. Aber der „Rienzi" ist mehr als eine „Große Oper". Der unfruchtbare Boden der poli-

tischen Staatsaktion ist mit dem Blute des Reinmenschlichen getränkt und zum Nährboden für eine gewaltige Tragödie geworden. Um diese Tatsache ermessen zu können, muß man den Text zu „Rienzi" mit seiner Vorlage: dem Bulwerschen Roman vergleichen. Bei Bulwer finden wir erklärlicherweise ein ganz buntfarbiges Charakterbild des Helden. Rienzi ist hier nicht nur der Freiheitsheld, sondern auch Liebhaber einer vermögenden Dame, Förderer der Industrie, mystischer Schwärmer, astrologischer Spekulant u. a. Bei Wagner werden uns nur die Hauptzüge, aber höchst vertieft, gezeigt: Vaterlandsliebe, Großmut, Ergebung in Gottes Willen, kurz echtes Menschentum, das zur Führerschaft auf die Höhen reinster Menschlichkeit befähigt. Bei Bulwer rankt sich deshalb um die Person und die Taten des Helden ein umfangreiches Beiwerk, eine bunte Fülle von Gestalten und Geschehnissen, hinter denen der Held nicht selten fast völlig verschwindet. Dabei ist der Hebel für die Handlung in dieser vielgestaltigen epischen Symphonie die Pflicht der Blutrache. Bei Wagner ist der Mittelpunkt der einheitlich und großzügig gestalteten Handlung überall Rienzi. Nichts geschieht, was nicht in unmittelbarer Beziehung zu ihm steht. Wie etwa in Schillers „Wallenstein" die Nebenhandlung zwischen Thekla und Max Piccolomini nicht den Zusammenhang stört, sondern zur klaren Charakterisierung Wallensteins dient, so hat auch im „Rienzi" die Nebenhandlung zwischen Irene und Adriano keinen anderen Zweck. Rienzi ist bei Wagner der politische Held wie bei Bulwer; aber er ist bei Wagner mehr. Der geschichtliche Held erhöht sich bei ihm zu einem Vertreter edlen Menschentums, die Tragödie wird hier zum ersten Male — wie in späteren Wagnerdramen — zu einem umfassenden Weltbilde. An dem Geschicke Rienzis wird das Los des begeisterten, hochstrebenden Idealisten in typischer Weise dargestellt. Bezeichnend für Wagner klingt hier am Ende schon der Pessimismus an, der allerdings erst in späteren Werken als Lebensstimmung zu vertiefter Gestaltung gelangt. Wagner erfüllt im „Rienzi" nicht nur die aristotelische Forderung der Einheit der Handlung, sondern hält auch — im Gegensatze zu Bulwer, der in seinem Roman den Ort häufig wechseln durfte — an der Einheit des Ortes fest. Bei Bulwer zieht sich die Handlung durch mehr als sieben Jahre hin; bei Wagner sind alle Ereignisse auf den schmalen Zeitraum weniger Wochen zusammengedrängt. Mit der Einfachheit und Geradlinigkeit der Handlung im engsten Zusammenhange steht die weise Beschränkung in der Zahl der Personen. Auch im Drama steht neben Rienzi seine Schwester Irene; aber der Held ist nicht vermählt. Alle seine Liebe gehört allein seiner hohen Braut „Roma". Das ist eine höchst wertvolle Änderung, deren Größe man ermißt,

wenn man sich das heimliche, weichliche Liebesgetändel aus dem Roman vergegenwärtigt. Ein süßliches Getändel, das auch bestehen bleibt in dem Ehebunde mit Nina. Welcher Opernkomponist aber hätte sich diese schmachtenden Liebesszenen entgehen lassen! Hier müssen wir das durchaus dramatische Empfinden Wagners anerkennen und seine Gestaltung des Helden um so mehr bewundern, als selbst bessere Dramatiker sonst in jugendlicher Verirrung oder aus Zugeständnissen an den Geschmack des Publikums die „belle passion" neben die „noble passion" nach französischem Muster als ein beliebtes Zugmittel der Wirksamkeit verwenden. Dieser Zwiespalt im Wesen eines Helden ist aber undramatisch und lenkt ihn von der großen Idee ab, nach deren Verwirklichung er trachtet. Rienzis Ende wirkt bei Wagner tief tragisch; sein Untergang im Roman vermag eine solche erschütternde Wirkung nicht auszulösen. In dem Texte haben wir ein außerordentlich konzentriertes, symbolisch verdichtetes dramatisches Bild der reichen romantischen Welt des Bulwerschen Romans. Trotz des weltgeschichtlichen Hintergrundes, auf dem sich die Handlung abspielt, hat sie eigentlich nicht „historischen", sondern typischen Charakter: das Schicksal eines Helden, dessen hohe, ideale Pläne an dem Unverständnis und der Kleinlichkeit der Masse scheitern und seinen eigenen Untergang herbeiführen, ein Schauspiel, das zu allen Zeiten und in allen Sphären des Lebens sich wiederholt.

Somit trägt bereits die Dichtung des „Rienzi" bis zu einem gewissen Grade „reinmenschlichen" Charakter, auch an wahrhaft dramatischen Zügen fehlt es nicht (1. Szene: Irenes Entführung durch die Nobili).

Im übrigen weist der Gang der Handlung manche Parallelen zu Aubers — auch in musikalischer Hinsicht für Wagner wieder vorbildlichen — „Stummen".

Die Geschicke der beiden Geschwisterpaare
Rienzi — Irene und Masaniello — Fenella

erscheinen verwandt durch die tragische Liebe der Mädchen zu dem Mann aus dem feindlichen Lager (Adriano — Alphons) und die dadurch hervorgerufene unzeitgemäße Milde der Helden gegen die feindliche Partei, wodurch sie die eigenen Freunde gegen sich empören und den Grund zu ihrem Untergange legen.

Trotzdem Wagner mit seinem „Rienzi" den Pariser Musikgrößen noch Reverenzen genug machte, hatte er in dem Seine-Babel doch kein Glück mit dem Werke. Es begann vielmehr jetzt die große Zeit der Enttäuschungen und Entbehrungen für ihn, von denen schon oben gesprochen worden ist. Das Elend, das ihn an den

Rand des Abgrundes brachte und ihm beinahe die „Phiole mit dem braunen Saft“ in die Hand drückte, hat Wagner in einigen an die Art E. T. A. Hoffmanns erinnernden Novellen, besonders in der „Pilgerfahrt eines deutschen Künstlers zu Beethoven“ und in „Das Ende eines Musikers in Paris“ ergreifend geschildert. Die graue „Frau Sorge“, die schon immer bei dem Ehepaar Wagner zu Gaste gewesen war, hielt nun ihren feierlichen Einzug in die Familie und nistete sich bei ihr für alle Zeit fest. In dieser Zeit verlernte Wagner, sich kosmopolitischen Schwärmereien hinzugeben. Die Wurzeln seiner Kraft fand er im nationalen Boden.

„Der fliegende Holländer.“

In der tiefsten Not aber stieg sein guter Geist wie ein leuchtender Stern aus dem Chaos wilder Wünsche und tiefster Verzweiflung hervor und inspirierte ihn zur „Faust-Ouverture“ und zum „Fliegenden Holländer“. Im „Holländer“ erlöste sich Wagner, wie er selbst sagt, „aus allem Instrumental-Musiknebel zur Bestimmtheit des Dramas“. Der „Rienzi“ hatte den eigentlichen Musiker in Wagner entbunden, der „Holländer“ tat das nämliche mit dem Dichter Wagner. An den Text zum „Holländer“ will der Meister einen ausgeprägt dichterischen Maßstab gelegt wissen. Insofern Wagner durch den „Rienzi“ für die neue musikalische Stilisierung, wie sie die dichterische Unterlage des „Holländer“ erforderte, reif geworden war, ist der „Rienzi“ wirklich ein Angelpunkt in Wagners Entwickelung. In diesem Sinne ist der „Rienzi“ mit dem „Holländer“ verwandt. Im übrigen sind beide Werke, die doch in so kurzer Zeit nacheinander entstanden sind, durch eine ganze Welt getrennt. Wagner war durch Irrfahrten zur Wahrheit vorgeschritten.

Der „Rienzi“ und der „Fliegende Holländer“ sind als Kunstwerke ebenso unvereinbar wie die menschlichen Erscheinungen des römischen Volkstribunen und des nordischen Seemanns. Im „Holländer“, in dem Wagner sich unmittelbar an Weber und Marschner, vor allem an „Vampyr“ und „Hans Heiling“ anschloß, schuf er zum ersten Male ein rein seelisches Drama, ein Drama, das auf einen innern Konflikt gestellt, von einer sittlichen Idee beherrscht war. In der Gestalt des fliegenden Holländers sieht Wagner das mythische Gedicht des Volkes von der Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Als Personen von analoger Bedeutung entdeckt er den Odysseus, der auf seinen Irrfahrten von Sehnsucht nach Heimat, Weib, Haus und Herd erfüllt ist, und den „ewigen Juden“. „Diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein.“ Es ist das Prinzip des faustischen, byronischen Lebenswillens, das sich im

„Holländer" verkörpert, des dämonisch ruhelosen und von Genuß zur Begierde taumelnden Mannes. Als Erlöserin dieses blinden Menschenwillens tritt uns Senta entgegen, die in ihrer dürftigen idyllischen Enge in der Heimat ihres Stranddorfes ebenso in die Tiefe strebt, wie der ahasverische Mann in das Weite. Der Gegensatz von Wille und Intellekt wird schon hier im „Holländer", wie später im „Tannhäuser "und im „Ring" derart verkörpert, daß gerade der Mann den Willen, das Weib aber die erlösende und bindende Kraft der Vorstellung repräsentiert. Der Mann stellt also nicht immer so ohne weiteres die überlegene Logik und Objektivität und die Frau nicht das stärkere Gefühls- und Triebleben dar. Wotan ist die Personifikation des blindwütenden Weltwillens, des nie erlösten, rastlos strebenden Willens zum Leben; Erda ist die Allmutter der Weisheit, die, an den Wurzeln der Weltenesche sitzend, das Verhängnis der Welt erkennt.

Der Grundgedanke des „Holländer" rührt aber auch an die tiefste, letzte intuitive Erkenntnis von der wundersamen Verschlingung von Tod und Liebe (wie auch im „Tannhäuser", „Tristan" und „Parsifal").

Mit der Titelpartie schuf Wagner die großartigste jener dämonischen Baritonrollen, die seit Spohrs „Faust" und namentlich durch Marschners Werke („Heiling", „Vampyr") in der deutschen romantischen Oper typisch geworden waren.

An der dichterischen Ausführung des Holländerstoffes tadelt Bulthaupt durchweg mit Recht mancherlei. Das Geschick des ewigen Juden der See hätte an ein bedeutendes Ereignis, an eine „alles überragende Persönlichkeit"(?) geknüpft werden müssen. Im Geschicke des Holländers fehle aber jede bedeutende Tatsache, aus der ein dramatisches Geschick zu entwickeln gewesen wäre. Was sei denn Großes daran, daß der Kapitän eines Schiffes sich verschwöre, er lasse in Ewigkeit nicht ab, die Umseglung eines Kaps auszuführen? Verdiene ein solches energisches Wort, daß Satan ein „Es gilt"! rufe und dem Unglücklichen seinen Schwur für bare Münze anrechne? Diesem Prozeß fehle jede höhere sittliche Berechtigung. In der Tat steht die Strafe in gar keinem Verhältnis zu der Verfehlung. Wunderlich ist ferner, daß die bloße Erwähnung Sentas durch den Vater im Holländer schon flammendes Begehren auslöst. Es ist eine durch keinerlei seelische Anknüpfung motivierte Hast, die ihm fast den Stempel der Leichtfertigkeit aufdrückt. Hat er es alle sieben Jahre so gemacht, dann haben ihn seine ehelichen Mißgeschicke nicht unverdient getroffen. Man könnte allerdings diese Hast mit seinem völlig überreizten Seelenzustand in Verbindung bringen, der ihn sich selbst an einen Strohhalm von Hoffnung klammern läßt.

Wagners Reise von Riga nach Paris, auf der er den „Holländer" entwarf, ähnelt der Herders, der auch, voll Sehnsucht nach einem größeren Wirkungskreise, schnell entschlossen, um wie durch Flucht einer peinlichen Lage zu entrinnen (Angriffe auf seine „Kritischen Wälder") Riga verließ (1769). Am 24. Mai schiffte er sich nach Nantes in Frankreich ein, wo er im Juli nach manchen Wechselfällen der Seereise eintraf und solange verweilte, bis er sich zur Reise nach Paris sprachlich genügend ausgerüstet hatte. Unterwegs waren weltumfassende Lebensaufgaben in ihm aufgestiegen (Universalgeschichte der Bildung der Welt). Alles wirbelte und brodelte auch in diesem jungen Feuerkopfe durcheinander, während das Segelschiff ihn von Riga nach Frankreich trug. Es war ein wahrer „Sturm unter einer Schädeldecke", wie Viktor Hugo solche Zustände genannt hat.

So gehört der Holländerstoff in der Urform den ältesten Äußerungen der Dichtkunst an, und die Hauff („Das Gespensterschiff"), Heine, Marryat und Julius Wolff haben ihn nur wieder aufgegriffen. Sein Urgedanke bildet ja auch einen Grundzug von Goethes „Faust". Gleich den Balladen der nordischen Völker ist die Dichtung eine schnell vorüberfliegende Reihe einzelner grell beleuchteter Bilder, die gespenstisch vor dem dunkeln Hintergrund eines geheimnisvollen Schicksals aufleuchten.

Die Sehnsucht nach einem unerkannten und unbestimmten idealen Etwas ist das gemeinsame dramatische Grundthema, welches den „Holländer", „Tannhäuser" und Lohengrin" in gleicher Weise beherrscht. In keinem der drei Werke wird das Ziel dieser Sehnsucht im Leben selbst erreicht. Beim „Holländer" und „Tannhäuser" fällt die Erlösung des Helden mit seinem individuellen Tode zusammen, und im „Lohengrin" erleben wir überhaupt keine Lösung des Konfliktes, die Gegensätze klaffen gerade am Schlusse in schneidender Schärfe.

Wagner sühnte die in jugendlicher Leidenschaft begangene Entweihung seiner innerlichen Künstlerschaft viel früher als andere. In ihrer Unbändigkeit ist die Jugendkraft ja meistens ein Tempelschänder, und in den Jahren der Reife enden fast alle mit dem ehrlichen Versuche, solche Entweihung wieder gut zu machen. Wir bauen dann nach Vermögen den Tempel wieder auf, größer, schöner und fester, als wir ihn besessen hatten. Wie jener Kaiser, der eine Hauptstadt von Holz vorfand und eine marmorne hinterließ, so werden zu jeder Zeit tatkräftige und ernste Naturen ihre Umgebung von einem geheiligten Tempel aus schlechtem Holze beherrscht finden; sie werden ihn verbrennen und einen anderen unverbrennlichen hinterlassen. Den stärksten Tempel, einen wie Frithjofs Baldertempel:

„Von lauter Riesensteinen war die Wand erbaut,
Die kühne Kunst zusammenband,
Ein Riesenwerk für Ewigkeit."

sollte Wagner erst später mit seinem „Ring" errichten.

Schon äußerlich ist der „Fliegende Holländer" ein Protest gegen den „Rienzi" und die große Oper In dem Wechsel von naturalistisch freien, tönenden Formen, Balladen, Arien und geschlossenen Partien ist er von ergreifender Intensität des Ausdruckes. Vorzüglich ist das nach Heines von ironischen Salzen durchsäuerter und von hochpoetischen Stimmungen getragener Prosa-Rhapsodie „Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" gedichtete Textbuch. Jubelnd sah sich Wagner bei der Empfängnis dieses Werkes von seinem guten Geiste gerettet. Es mußte ihn wie ein religiöses Empfinden, wie ein Wunder packen, als er empfand, „daß er noch Künstler war", daß er erlöst worden sei. Hatte er in seinen Werken bis dahin sich der Vorwürfe Gozzis (Feen), Shakespeares (Liebesverbot) und Bulwers (Rienzi) bedient, so wurde er von nun an sein eigener Dichter. Das innerste Bedürfnis war geweckt worden, seine eigensten Erlebnisse und Erfahrungen in dichterischen Symbolen aus sich hinauszustellen. Dem „Fliegenden Holländer", diesem bedauerns-

werten Unholde aus der vierten Dimension, diesem Ahasverus der Meere, hatte er Blut von seinem Blute gegeben: den unstät wilden Trieb, der ihn durch die Länder peitschte, die mächtigen Erlösungsrufe, den dunkeln, wilden Dämon der Verzweiflung und des Hasses. Kein Dichter seit Byron hatte ein so bleiches Gebilde in so düsterer Nacht aufgerichtet, keiner ein so schemenhaftes Wesen auf die weltbedeutenden Bretter gebracht. Und neben den Holländer hatte Wagner die Senta gestellt, eine lichte, schuldlose Seele, die jenen unstäten Wanderer durch „Liebe bis in den Tod" erlöst. Es war das Sinnbild der Wandlung seiner Seele. Die lichte, schöpferische Sphäre seines Wesens hatte seiner dunklen, sinnlichen, ungebärdigen: Treue bewahrt. Und dieses Erlösungswunder blieb weiter das ewige Motiv seines Schaffens. Es ist überhaupt das ständige Grundmotiv jeglichen echten Produzierens. Die höheren Menschen aller Zeiten und Völker, die großen Denker und Künstler haben als Grundthema ihres Schaffens und Wirkens in erster Linie die Frage zu beantworten gesucht: wie befreie ich mich und damit denn auch die andern, die meine Werke genießen, von den Nöten der Alltäglichkeit — wie lasse ich am leichtesten, sichersten und vollständigsten die erdgeborenen Attribute des Seins zurück und wie verschaffe ich mir ein von alle dem geklärtes, also idealeres Wohlbefinden? Wie kann ich das Menschendasein im Sinne einer höhereu allgemeinen Sittlichkeit adeln? Das Erlösungsmotiv ist also das Grundmotiv alles künstlerischen Schaffens. Leo Tolstoi versucht dieses Ziel durch Abtötung des Trieblebens und eine darauf gegründete Ethik zu erreichen.

M. Maeterlinck will sich nach dem Vorbilde der alten Mystiker in die eigene Seele versenken.

E. Zola lenkt die Blicke der Menschheit auf die Wirklichkeit.

H. Ibsen will durch Aufrichtigkeit im Verkehr der Menschen miteinander, eine neue, bessere Welt schaffen.

Erlösung durch Treue! Des Meisters Werke bringen eine fast vollständige Reihe aller möglichen Arten der Treue, darunter die herrlichsten: Treue von Bruder zu Schwester, Freund zu Freund, Diener zum Herrn, Elisabeth zu Tannhäuser, Senta zum Holländer, Elsa zu Lohengrin, Isolde, Kurwenal und Marke zu Tristan, Brünhilde zu Wotan, Brangäne zu Isolde.

Wagner und Probleme des Okkultismus.

Es ist hier noch ein Wort zu sagen über die Bedeutung von Eriks Traumerzählung im „Holländer" für Wagners schon öfters von mir angedeutete Anschauungen über okkulte Probleme. Sie sind ja auch in das Gebiet der Romantik zu verweisen. Ich sehe mit Dr. Reichel (Wagner und Shakespeare) in dieser Erzählung (gleichwie in Elsas Traumerscheinung im „Lohengrin" und Tristans Vorhersehen der Ankunft Isoldes) eine bewußte Nachbildung des „second sight", des „zweiten Gesichts", wie W. Scott es im „Fräulein vom See" darstellt und das Theodor Storm in seiner Novelle „Eine Halligfahrt" so schön mit den Worten beschreibt: „Mitunter, als könne sie nicht warten, bis auch ihre Zeit gekommen ist, wirft die Zukunft ihr Scheinbild in die Gegenwart". Sowie in der „Lady of the Lake"

"a grey-hair'd sire, whose eye intent
was on the vision'd future bent"

das Eintreffen des vornehmen Jägers vorher verkündigte und alles zu seinem Empfange bereiten ließ, sah auch Erik im „Holländer" in hellseherischem Traume die Ankunft von Sentas Vater mit dem Holländer und Sentas Untergang mit dem bleichen Seemann voraus. Im „Lohengrin" kann sich an zwei Stellen derselbe Einfluß Scotts geltend gemacht haben: im 1. Auftritte des 1. und 2. Auftritte des 3. Aufzuges. Wie der Leser sich im übrigen zu der Frage „Deuteroskopie" stellen mag, verschlägt hier wenig. Wie philosophisch Große über diese Frage dachten, erfährt man aus Kants „Träume eines Geistersehers", aus Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung". (Buch 4, Kapitel 41 „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich" und dem 1. Bande der „Parerga und Paralipomena" („Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt"). Auch bei Dichtern wird Antwort gegeben: Justinus Kerner „Die Seherin von Prevorst" (bei Reclam in billiger Ausgabe).

Wer Wagners Schrift „Beethoven" aufmerksam studiert hat, wird nicht wie viele oberflächliche Wagnerbeurteiler es tun, den Gedanken einer Hinneigung des Meisters zu theosophisch-okkulten Anschauungen von der Hand weisen. Meines Wissens ist es zuerst Prof. Dr. Max Seiling gewesen, der in seinem Wagnerbuche einer theosophisch gefärbten Weltanschauung des großen Bayreuthianers das Wort geredet hat.

Eine der wichtigsten theosophischen Lehren ist die Reinkarnation. Die Theosophie hat diese Lehre dem Buddhismus entlehnt, dem — wie ich noch zeigen werde —Wagner bekanntlich von seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer an gleichfalls zugetan war. Auf die Wiederverkörperung kommt Wagner in den Briefen an Mathilde Wesendonk wiederholt zurück. Er nennt diese Lehre da auch einmal einen „wunderbaren, ganz unvergleichlichen Weltmythos, gegen den wohl jedes andere Dogma kleinlich und borniert erscheinen müsse". Im „Parsifal" äußert Gurnemanz über Kundry, auf deren frühere Erdenleben auch sie selbst und Klingsor Bezug nehmen, daß sie vielleicht eine „Schuld aus früheren Leben zu büßen" habe. In einem Prosaentwurf zum „Parsifal" äußert sich Wagner ausführlich über die Gestalt der Kundry. Er sagt da: „Kundry lebt ein unermeßliches Leben unter stets wechselnden Wiedergeburten, infolge einer uralten Verwünschung, die sie, ähnlich dem ‚ewigen Juden', dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen; Erlösung, Auflösung, gänzliches Erlöschen ist ihr nur verheißen, wenn einst ein reinster, blühendster Mann ihrer machtvollsten Verführung widerstehen würde. Noch keiner hat ihr widerstanden. Nach jedem neuen, ihr endlich tief

innerlichst so verhaßten Siege, nach jedem neuen Falle eines Mannes verfällt sie in Rasen; sie flüchtet sich dann in die Wildnisse und weiß sich der Macht ihrer Verwünschung durch die strengsten Büßungen und Kasteiungen längere Zeit zu entziehen; doch ist ihr verwehrt, auf diesem Wege das Heil zu finden. Unbewußt steigt in ihr immer wieder die Sehnsucht auf, durch einen Mann erlöst zu werden, wie der Fluch ja auch einzig diesen Weg zur Erlösung anzeigt: so läßt sie die innerste Notwendigkeit stets von neuem der Macht verfallen, die sie zur Wiedergeburt als verführerisches Weib treibt. Ihr letztes Werk unter Klingsors Anleitung war die Verführung des Amfortas. . . . Nach heftigem Wahnsinnstoben erwachte sie wieder als Büßerin. Aus einem Zustand in den anderen bringt sie kein wirkliches Bewußtsein des Vorgefallenen; er ist ihr wie ein im tiefsten Schlaf erlebter Traum, von dem der Erwachte keine Erinnerung, sondern nur ein dunkles, ohnmächtiges, nur das tiefste Innere beherrschendes Gefühl hat. Doch blickt sie mit Trauer und Hohn zugleich auf den Verwundeten, dem sie nun als Büßerin wieder mit leidenschaftlichster Aufopferung, aber ohne Hoffnung, ohne Achtung dient. Jetzt gilt es nun Klingsor, Parsifal in seine Macht zu bekommen. . . . Gegen ihn soll nun Kundry ihre stärkste Macht üben. Kundrys von Klingsor gebannte Seele erbebt. Sie sträubt sich . . . Endlich Zwiespalt in Kundrys Seele; Hoffnung auf Erlösung — durch ihre Besiegung: — dann aber wahnsinniges Verlangen nach einem letzten Liebesgenuß". Mit ihrem Kuß geht in Parsifal eine „furchtbare Veränderung" vor: „er fühlt nach seinem Herzen. Dort brennt ihm plötzlich die Wunde des Amfortas: er hört dessen Klagen aus seinem eigensten Innern aufsteigen . . . . Jeden ihrer Blicke sieht, jedes ihrer Worte hört er wie aus Amfortas Seele. . . . . Vor seiner Empfindung liegen alle Qualen des Menschenherzens offen: er empfindet sie alle, und weiß, wie sie einzig zu enden." Denn „stark ist der Zauber des Begehrenden, doch stärker der des Entsagenden", und so vollzieht sich denn, wie es am Schluß der vollendeten Dichtung heißt: „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!" (Des Erlösers Blut war in „schuldbefleckte" Hände geraten, aus denen es nun erlöst wird).

Ganz im theosophischen Sinne spricht Wagner auch, wenn er die Musik eine „Offenbarung aus einer anderen Welt" nennt. Es gibt nämlich — nach der Theosophie — für denjenigen, der den Pfad der okkulten Kenntnisse beschritten hat, eine Entwickelungsstufe, auf welcher die geistige Welt sich ihm in Tönen offenbart (siehe oben die Anschauungen der Romantiker über die Verwandtschaft der Musik mit der Natur und ihrem innern Leben!). Diesem Reiche der Sphärenmusik entstammen die Werke der großen Musiker.

Ähnliche Gedanken vertritt auch Schopenhauers „Metaphysik der Musik", der Wagner ja kräftig zustimmte.

Über die Reinkarnation (Seelenwanderung, Metempsychose, Palingenesie) spricht Schopenhauer ausführlich in dem zweiten Bande seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung". Sie stamme aus den urältesten und edelsten Zeiten des Menschengeschlechts und sei stets auf der Erde als der Glaube der großen Majorität des Menschengeschlechts, ja eigentlich als Lehre aller Religionen, mit Ausnahme der jüdischen und der zwei von dieser ausgegangenen verbreitet gewesen. Sie sei eingeführt bei mehr als der Hälfte der Menschheit als die festeste Überzeugung und habe unglaublich starken praktischen Einfluß. Es glaubten schon die ältesten Ägypter daran, von welchen Orpheus, Pythagoras und Platon sie mit Begeisterung entgegennahmen. Auch die Edda, namentlich die Voluspa lehrt Metempsychose. Sie ist ferner die Grundlage der Religion der Druiden gewesen, und Spuren von ihr finden sich bei amerikanischen und bei Negervölkern, auch bei Australiern. Lessing redet ihr ernstlich in den letzten sieben Paragraphen seiner hochbedeutsamen „Erziehung des Menschengeschlechts" das Wort. Auch Goethe und Lichtenberg bekennen sich zu ihr. Ersterer richtet an Charlotte v. Stein die Verse: „Ach, du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau". Der übermäßig empirisch skeptisch denkende Hume sagt: „Die Metempsychose ist daher das einzige System dieser Art (von Unsterblichkeit), auf welches die Philosophie hören kann." Im Talmud wird erzählt, daß Abels Seele in den Leib des Seth und dann in den des Moses gewandert sei. Zwischen den einzelnen Wiederverkörperungen, die eine aufsteigende Entwickelung des betreffenden Wesens darstellen, liegen nach theosophischer Anschauung Perioden seelisch-geistigen Wachstums in höheren Welten. Der Tod ist nur Ablegung des physischen Körpers; feinere Fluide begleiten das hinübergegangene Ich. Für eine — zunächst — astralleibliche Beschaffenheit der entkörperten Geister (als natürliche Fortsetzung unserer irdischen Leibesbeschaffenheit) tritt Leibniz oft und bestimmt ein (siehe Monadologie § 72, 73).

In seiner Schrift „Beethoven" nun kommt Wagner auf das schon erwähnte andere okkulte Problem, das Hellsehen, zu sprechen. Was hat es damit für eine Bewandtnis?

Unter dem „Hellsehen" (dem „zweiten Gesicht", der „Deuteroskopie") versteht man — wie ich schon angedeutet habe — jene Erscheinung, nach welcher das Verdeckte, Abwesende, das noch im Schoße der Zukunft Schlummernde offen liegt. Schopenhauer sagt davon: Wer heutzutage die Tatsachen des animalischen Magnetismus (neuerdings als magnet-elektrische Kraft erkannt) und seines

Hellsehens bezweifelt, ist nicht ungläubig, sondern unwissend zu nennen. Er nennt das Hellsehen eine Vision im wachenden Zustand, ein vollkommenes Wahrträumen im Wachen und führt diese Fähigkeit auf das Vorhandensein eines besonderen „Traumorgans“ [1]) zurück. Jegliches Schauen durch das Traumorgan ist die Tätigkeit der anschauenden Gehirnfunktion, aber angeregt durch innere Eindrücke, statt wie sonst durch äußere (?). Die Erweiterung des Gesichtskreises geht dabei über Raum und Zeit. Außer den Wahrträumen im Wachen kommen auch die während des Schlafes in Betracht. Schopenhauer gliedert alle diese fatidiken (fatum dicere), schicksalsagenden Träume in theorematische und allegorische Träume.

Das Hellsehen verliert seine absolute Unbegreiflichkeit, wenn man erwägt, daß die objektive Welt ein bloßes Gehirnphänomen ist; denn die auf Raum, Zeit und Kausalität (als Gehirnfunktionen oder Denkformen) beruhende Ordnung und Gesetzmäßigkeit unseres Erkennens ist es, die im somnambulen Hellsehen in gewissem Grade beseitigt wird. Zufolge der Idealität des Raumes und der Zeit begreift man, daß das „Ding an sich“, also das wahrhaft Reale frei von jenen beiden Intellektformen ist und den Unterschied von Nähe und Ferne, von Gegenwart und Zukunft nicht kennt. Ist die Zeit keine Bestimmung des eigentlichen Wesens der Dinge, so ist hinsichtlich auf dieses Wesen das Vor und Nach ohne Bedeutung. Demgemäß also muß eine Begebenheit ebensowohl erkannt werden können, ehe sie geschehen ist, als nachher. Jede Mantik, sei es im Traume, im somnambulen Vorhersehen, im „zweiten Gesicht“, oder wie noch etwa sonst, besteht nur im Auffinden des Weges zur Befreiung der Erkenntnis von der Bedingung der Zeit. Unser innerstes Wesen kann jene Denkformen abstreifen, so daß Zeit und Raum dann nicht mehr trennen. Es besteht sicherlich ein tiefer liegender, ursprünglicherer und unmittelbarerer Nexus der Wesen, der auf einer ganz anderen Ordnung der Dinge beruht, als diejenige Natur ist, die zu ihrer Basis die Gesetze des Raumes, der Zeit und der Kausalität hat.

In dem 11. Buche von Goethes „Aus meinem Leben“ erzählt der Dichter, daß er sich selbst gesehen habe, zu Pferde und in einem Kleide, in welchem er 8 Jahre später eben dort wirklich geritten sei. Kants schon erwähnte „Träume eines Geistersehers, erläutert

[1]) Die moderne Wissenschaft weist neuerdings der Zirbeldrüse die Fähigkeiten einer Art Traumorganes zu. Nachdem durch Prof. Blondlot in Nancy die vom Menschen beim Denkvorgange ausgehenden, sogenannten N-Strahlen experimentell nachgewiesen worden sind, hat die Meinung, das hellseherische Organ des Menschen wirke wie eine Antenne, wie der Empfangsapparat bei der drahtlosen Telegraphie, durchaus nichts Lächerliches mehr.

durch Träume der Metaphysik" und sein Brief über Swedenborg an Frl. Charlotte v. Knobloch (10. 8. 1763) geben namentlich phänomenale Beispiele okkulter Kraft von diesem schwedischen Mystiker. So sah Swendenborg 1756 den Brand Stockholms bis in die letzten Einzelheiten vorher und erzählte sein Gesicht in Gothenburg. Es ist das eine völlig verbürgte, über jeden Zweifel erhabene Tatsache. Interessant sind auch Jung Stillings Erörterungen über diese Probleme in seiner „Theorie der Geisterkunde".

Im Anschluß hieran sei auf das seinerzeit viel gelesene — in Frankreich in etwa 20 000 Exemplaren verbreitete — Buch des französischen Philosophen Camille Flammarion "L'Inconnu et les problèmes psychiques" (1900) — in der deutschen Übersetzung „Rätsel des Seelenlebens" genannt — hingewiesen. Es ist entstanden aus einem Aufrufe zur Aufstellung einer Statistik über das Vorkommen okkulter Erscheinungen. Daraufhin liefen bei Flammarion zahllose Berichte ein über telepathische Kundgebungen Lebender, Sterbender und Gestorbener, über räumliches und zeitliches Hellsehen, über Träume, die eine Warnung enthalten oder etwas Zukünftiges ankündigen, im ganzen etwa 2000 Briefe. Von diesen berücksichtigte der Forscher nur 786 Briefe, in denen über 1130 Fälle der verschiedensten Art berichtet wurde.

Flammarion ist auf Grund eigener Forschungen und dieser Ergebnisse zu folgenden Ergebnissen gelangt:

1. Die Seele existiert als eine wirkliche, vom Körper unabhängige Wesenheit.
2. Sie ist mit Fähigkeiten ausgestattet, die bis jetzt der Wissenschaft zum großen Teil noch unbekannt sind.
3. Sie kann in die Ferne Wirkungen ausüben und Wahrnehmungen ohne Vermittlung der Sinne machen.
4. Die Zukunft ist im voraus bestimmt und durch die sie herbeiführenden Ursachen bedingt. Die Seele kann diese Zukunft mitunter wahrnehmen.

(Wenn übrigens Letzteres richtig wäre, dann müßte — würde man zunächst sagen wollen — damit auch das Rätsel aller Rätsel: das Problem der Willensfreiheit im negativen Sinne gelöst sein. Ganz so einfach ist allerdings die Lösung dieses Problems doch nicht. Die Zukunft kann immerhin für Geister einer höheren Ebene schleierfrei daliegen, ohne daß damit die Selbstbestimmung des Menschen aufgehoben zu sein brauchte. Jene höheren Geister wüßten eben voraus, wie sich dieser oder jener Mensch freiheitlich entscheiden würde, und sie sähen auch, wie nach der jeweiligen Entscheidung dem Gesetze der Kausalität gemäß sich die Zukunft dieser Menschen gestalten müßte. Wie sich Freiheit des Einzelwillens mit der Vorherbestimmung und Evolution der aufeinander folgenden menschlichen Wurzelrassen unseres Planeten sowie mit der Entwicklung der Menschheit auf unserer Weltenkette verträgt, darüber gibt die Lehre des Geheimbuddhismus (Esoterische Lehre von A. P. Sinnett) bemerkenswerte Aufschlüsse).

Interessantes bietet auch Flammarions Buch „Unbekannte Naturkräfte" (Julius Hoffmann).

Bedeutungsvolle Ergebnisse einer Umfrage über Vorausschauen liegen ferner vor in dem Buche von Dr. Walter Bormann „Die Nornen", Forschungen über Fernsehen in Raum und Zeit.

Des bekannten Führers der Bewegung des Okkultismus: Carl du Prel „Entdeckung der Seele" wendet sich im zweiten Bande ganz dem „Fernsehen" und „Fernwirken" zu.

Ich erwähne noch: Prof. Dr. Zurbonsen „Das zweite Gesicht" (Zurbonsen ist auch Verfasser von „Die Prophezeiungen zum Weltkriege 1914/15), Dr. Raphael Eugen Kirchner „Schlummernde Fähigkeiten und geheime Seelenkräfte". (Darin die Mitteilung Prosper Merimées über eine höchst interessante, geschichtlich verbürgte Vision, die der König Karl XI. von Schweden hatte.)

Walter Scott hat in seinen "Letters on demonology and witch craft" eine Menge Beispiele von Visionen zusammengetragen.

Bekannt sind zahlreiche Fälle des „zweiten Gesichts" aus vielen Gegenden in Schottland, Westphalen, Dänemark, den ostfriesischen Inseln. Die Erscheinungen sind dort endemisch. Wirkt das hellseherische Organ des Menschen wie der Empfangsapparat bei drahtloser Telegraphie und sind beim Hellsehen ähnliche Kräfte am Werke, wie dort, dann würde sich das endemische Auftreten des „zweiten Gesichts" gerade in den typischen Nebelländern um die Nordsee herum leicht erklären. Drahtlose Telegraphie kommt ja wohl gerade bei nebeligem Wetter am besten zustande.

Die Theosophie, die sich aus dem Materialismus und Skeptizismus unserer Tage als etwas Neues herausgerungen hat, vertritt den Standpunkt, daß an der Realität solcher übersinnlichen Kräfte nicht zu zweifeln ist. Jedenfalls geht es nicht mehr an, über die Tatsachen des Bestehens einer immer weiter um sich greifenden okkultistischen Bewegung mit einer verächtlichen Handbewegung hinwegzugehen. Dr. Rudolf Steiner, der als hauptsächlicher Führer der deutschen Theosophie gilt, hat sich sehr genau mit Philosophie, mit Goethe, auch mit Nietzsche und Haeckel beschäftigt. H. St. Chamberlain lobt in seinem Kant-Werke Steiners umfassende Einleitung zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften (in Kürschners Nationalliteratur) als eine ausgezeichnete Arbeit. „Wenn ein Mann von so klassischer Bildung wie R. Steiner" — sagt Friedrich Lienhard — „zur Theosophie übergeht, so werden also wohl Verbindungslinien mit der vorausgegangenen deutschen Geistesgeschichte nachzuweisen sein."

Wie der Dichter Lienhard selbst zum Okkultismus und der Theosophie steht, geht aus Ausführungen hervor, die er vor einigen Jahren im „Türmer" veröffentlicht hat:

„Ich leugne nicht jenes unbekannte und doch auf uns wohltätig oder dämonisch einwirkende Reich, bin vielmehr von seiner Realität durchdrungen. Und in gewissem Sinne ist ja der Dichter Verkünder und Deuter des Unsichtbaren, indem er Zusammenhänge aufweist, die den Tagesaugen verhüllt sind. Auch scheint mir die Stärkung unseres Empfindens jener in und um uns waltenden geistigen Mächte eine ebenso notwendige wie edle Aufgabe zu sein. Es kann sich freilich die Frage erheben, ob wirklich in jedem Menschen (wie Steiner glaubt) jene okkulten, hellseherischen Fähigkeiten, die noch einer genauen Untersuchung bedürften, entwickelungsfähig sind. Kann man poetisches oder künstlerisches Schauen und Schaffen in jedermann entwickeln? Sind das nicht vielmehr angeborene,

vielleicht — in theosophischem Sinne — durch viele Vorleben oder Devachan-Erlebnisse erworbene Anlagen im auserwählten Einzelmenschen?"

Wagners Schrift „Beethoven".

Ich habe diese Probleme eingehender besprochen, weil Wagner in seiner Schrift „Beethoven" bei der Ausführung über das Zustandekommen musikalischer Konzeption namentlich an Schopenhauers „Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt", anknüpft. Besonders lehnt er sich an des Philosophen Hypothesen über das Hellsehen und die Traumorgane.

Wenn nach Wagners Schrift das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirklicher „Hellsehigkeit" gelangt, so dringt aus dem Innern der Ton in die wirkliche wache Wahrnehmung als unmittelbare Äußerung des Willens. Es steigt aus dem Innern aber kraft dieser nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes in solchen Zuständen, wie auch beim eigentlichen Traume, kraft des „Traumorgans" eine ganze zweite, anschaulich sich kundgebende Lichtwelt auf. Neben der im Wachen wie im Traume sich als sichtbar darstellenden Lichtwelt steht eine zweite, die nur durch das Gehör wahrnehmbare „Schallwelt". Durch dieses innere Leben — in Licht und Schall — sind wir der innern Natur unmittelbar verwandt.

Bis soweit kann man Wagner zustimmen. Zweifelhaft aber wird die Sache schon, wenn er behauptet, daß die Formen der äußeren Erkenntnis: Zeit und Raum auf die Erkenntnis dieser innern Welt keine Anwendung mehr fänden. Alle diese inneren Eindrücke aber sind ohne Frage zwar nicht an den Raum, doch aber an die Zeit gebunden. Ihre Reihenfolge wickelt sich in der Zeit ab.

Etwas gesucht will es mir scheinen, wie Wagner infolge der Verwandtschaft dieser Hellsichtigkeit (in diesem Falle genauer Hellhörigkeit) mit den „fatidiken Träumen" und der somnambulen Hellsichtigkeit beide Erscheinungen zusammenwürfelt. Er sagt nämlich: „Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt." Wagner selbst findet die Entstehung einer Kunst aus diesem Elemente des „geängstigten Willens" verwunderlich, da ihm andererseits auch — nach Schopenhauers Ansicht — ersichtlich ist, daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

In der Tat geraten Schopenhauer und Wagner hier in ein Dilemma. Hiernach soll die Kunst aus dem Willen hervorgehen, während doch sonst durchweg das künstlerische Schaffen, Anschauen und Genießen bei ihnen an den Intellekt gebunden erscheint. Übrigens hätte Wagner auch in Verfolgung seiner Ausführungen

doch nicht bloß von den Beängstigungen durch fatidike Träume zu sprechen brauchen. Viele dieser Wahrträume bringen doch auch Glücksgefühle mit sich, und die Schreie, mit denen der Künstler aus solchen Träumen erwachen soll, brauchten doch nicht nur Angst-, sondern könnten ebensogut auch Freudenschreie sein. Nimmt man diese Möglichkeit hinzu, so gäbe das ein Klingendwerden nach beiden Affektseiten hin, der positiven wie der negativen. Und damit wäre dann eine nicht unebene Erklärung für die Entstehung der gesamten Tonwelt gegeben.

Wagner stellt mit Schopenhauer das Schaffen des inspirierten Musikers über das der Künstler anderer „Fakultäten". Die Musik ist selbst eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während es in den anderen Künsten erst durch das Erkennen vermittelt werden soll.

Der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille wird nach Wagner im Musiker als universeller Wille wach und erkennt sich als selbstbewußt (?). Beim bildenden Künstler herrscht tiefste Beschwichtigung (?), beim Musiker höchste Erregung des Willens, eine über alle Schranken der Individualität hinausreichende, höchstes Entzücken hervorrufende Verbindung mit dem Allwillen. Das ungeheuere Vermögen der Musik besteht also in der Fähigkeit zur Kundgebung des innern Wesens aller Dinge. Das Werk des Musikers ist wie das Gesicht einer hellsehend gewordenen Somnambule, wie das nach außen verkündete Abbild ihres Wahrtraums. Das bei wachem Gehirn eintretende Hellsehen ist eine Art Geistersehen, ein Projizieren von Gestalten aus dem Innern vor das geistige Auge. Dieses nur in außerordentlichen und seltenen Fällen mögliche Projizieren finden wir im Werke Shakespeares, der ein Geisterseher und Geisterbanner war. Beethoven, der hellsehende Somnambule, ist der wirkende Untergrund des Geister sehenden Shakespeare.

Was Beethovens Melodien hervorbringt, projiziert auch die Shakespeare-Geistergestalten, und beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in der Klangwelt hervortritt (Beethoven!) zugleich in die Lichtwelt (Shakespeare!) eintreten lassen."

Offenbar denkt Wagner hier an seine doppelten Fähigkeiten als Musiker und Dichter und hält sich für eine Art Verbindung von Beethoven und Shakespeare.

Bis zu einem gewissen Grade fordert, muß Wagner diese Fähigkeit des gedoppelten Produzierens auch von seinem Zuhörer fordern. Er sagt: „Nun bestätigten wir aber die unleugbare Tatsache, daß beim innigen Anhören einer Musik das Gesicht in der Weise

depotenziert werde, daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnähme: somit wäre dies der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand, welcher als Depotenzierung des Gesichts die Erscheinung der Geistergestalt ermöglichte."

Die biographische Skizzierung Beethovens durch Wagner ist eine der tiefst schöpfenden Charakterisierungen, die einem großen produktiven Künstlergeiste durch eine kongeniale Künstlernatur zuteil geworden ist. Wagner vermochte eben als Genie bis in das mysteriöse „adyton" der psychischen Werkstätte Beethovens einzudringen und sich hineinzufühlen.

Die einschlägigen Probleme des innern Hörens, die Wagner in seiner Beethovenschrift erörtert, berührt auch Hugo Riemann in seiner „Geschichte der Musik" in dem Abschnitt über Beethoven: „In einem mußte der Verlust des Gehörs eine tiefeingreifende Wirkung entfalten, nämlich in der Steigerung des musikalischen Phantasielebens Beethovens. Je mehr der Zusammenhang mit der lebendig erklingenden Musik aufhörte, desto mehr emanzipierte er sich auch von allem Konventionellen und der Abhängigkeit vom technisch Gewohnheitsmäßigen. So wurde gerade seine Taubheit zur Ursache jener beispiellosen Steigerung der künstlerischen Potenz, welche wir jetzt in dem ‚letzten Beethoven' anstaunen."

Es ist das ein Zustand der höchsten künstlerischen Verklärung im Sinne Platons durch „das sonnenhafteste innere Auge", wie Platon es nennt. Ein seelischer Zustand, den auch Wagner in sich erlebte. Er schreibt davon in der Abhandlung „Der Künstler und die Öffentlichkeit" folgendermaßen: „Wenn ich allein bin und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Träumen durch das sterbliche Auge sich ergießt, — dann sage ich mir oft: Welch' großer Tor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben, statt daß du dich nun hinaus vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubnis zur festgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes dir zu gewinnen."

Über Leitmotivik.

Gegen die kühnschöpferische Durchbrechung der überkommenen Regeldetri des Kontrapunktes und die realistisch angewandte reichere Polyphonie des Satzes, wie sie sich schon in der von außerordentlich malerischer Kraft getragenen prachtvollen Meermusik der Holländerouverture zu erkennen gibt, lief eine kurzsichtige, hartköpfige Kritik vergeblich Sturm. Dadurch, daß Wagner die

beiden Hauptthemen der Senta-Ballade (Holländerruf und Erlösungsmelodie) der Musik der ganzen Oper zugrunde legte, erscheint der „Holländer" als das erste Werk Wagners, in dem die Verwendung des Leitmotivs zum Stilprinzip erhoben ist.

Über die Geschichte des Leitmotivs finden sich treffende Ausführungen bei Schmitz „Richard Wagner", über das Wesen der Leitmotivik liest man des Ferneren am besten bei Guido Adler „Richard Wagner" nach.

Als rein musikalische Vorläufer des Leitmotivs im eigentlichen Sinn (es gibt auch Erinnerungsmotive, z. B. das Holländermotiv, Frageverbot Lohengrins) kommen Motive in Betracht, die sich als immer wiederkehrend durch die Frobergerschen Tokkaten hindurchziehen, ferner die Hauptthemen in der Variationensuite des 16. und 17. Jahrhunderts.

Nach Schmitz war Berlioz „vielleicht" der erste, der die leitmotivische Anlage eines Instrumentalwerkes (Sinfonie fantastique) zu poetisierenden Zwecken benutzte, damit ein konsequent durchgeführtes Beispiel des Leitmotives im engeren, eigentlichen Sinne bietend.

Bruneau („Geschichte der französischen Musik") hält Grétry für den Erfinder des Leitmotivs. Andere wieder sprechen die Ehre der „Erfindung" dem Urmeister Bach zu. Dies überzeugend nachzuweisen hat Schweitzer in seinem epochemachenden Werke „J. S. Bach, le musicien poète" (Breitkopf & Härtel) versucht. Bachs gewaltiges Werk fußt auf dem Choral, dem einzigen Quell der protestantischen Kirchenmusik (bei Händel ist die freie Erfindung alles). Bei Bach sprudelt die Erfindung in seinen Kantaten und Passionen aus dem Choral hervor. So sind die schönsten und tiefsten Werke Bachs diejenigen, in denen sich in musikalischer Form seine innigsten philosophischen Gedanken finden: Orgelphantasien über Choralmelodien. Im Grunde der Seele Bachs lebte ein Dichter; denn er suchte — ganz im Unterschiede z. B. von Mozart — bei den Texten vor allem die Poesie, die sie enthielten. Er sucht den musikalischen Keim im Texte selber. Den Gedanken, der sich für den musikalischen Ausdruck eignete, hat er immer in den Vordergrund gerückt. Überall sucht er ein musikalisch auszudeutendes Bild im Texte. Die Naturpoesie in seinen Werken ist aber nicht lyrisch wie bei Wagner, sie ist eher gesehen als gefühlt: Es sind Wirbelwinde, wandernde Wolken, fallende Blätter, sturmgepeitschte Wogen, rollende Donner. Sobald ein neues Motiv im Texte auftaucht, ändert sich Bachs Musik sofort; denn für ihn verlangt ein neues Bild notwendig ein neues Thema. So treten nicht selten in großen Chören zwei und selbst drei Leitmotive nacheinander auf, weil sie durch die Textworte

geboten sind. Schweitzer findet sogar ganze Reihen von Leitmotiven, die wiederkehren, so oft dasselbe Bild im Text auftaucht. Diese Regelmäßigkeit findet man weder bei Beethoven, noch bei Berlioz, noch bei unserm Wagner. Nur Schubert wird von Schweitzer zum Vergleich herangezogen; dessen Liederbegleitung ruht nämlich auch auf malenden Elementen, erreicht aber nicht den Grad der Genauigkeit wie bei Bach. Schubert kannte die Werke des großen Sebastian kaum; doch da er die Poesie der Lieder in Musik übersetzen wollte, mußte er mit dem zusammentreffen, der die Poesie der Choräle in Musik übertragen hat.

Bachs musikalische Sprache ist die entwickeltste und genaueste, die es gibt. Sie hat ihre Wurzeln und Ableitungen wie irgend eine Wortsprache. Oft findet man zu einer Wurzel 20—25 Varianten in den verschiedenen Werken. Man stößt auf Motive der Entschlossenheit, des Zauderns, des Friedens, auf „Satansmotive", „Jubelmotive", „Schmerzensmotive" u. s. f. Bach kennt etwa 15—20 Arten von Leitmotiven. Der Reichtum seiner Sprache besteht nicht in der Fülle der verschiedenen Themen, sondern in den verschiedenen Umwandlungen, die das nämliche Thema annimmt. Ohne diese vielen Schattierungen wäre Bachs Sprache in großem Sinne eintönig. Noch Spitta hat übersehen, daß Bachs wahre Größe darin besteht, „ein Dichter in Tönen zu sein". Er nennt die malerischen, beschreibenden Züge „flüchtigen Anregungen entsprungene Witze". Bachs Musik sei reiner, klassischer Art.

Die Wagner unmittelbar vorhergehende romantische Oper übernahm das Leitmotiv dem „Melodram" des 18. Jahrhunderts, namentlich den Werken Bendas. Namhaften Künstlern jener Zeit war die Idee des Leitmotivs ganz geläufig. So stellt Goethe in einem Briefe an den Komponisten Kayser bereits eine Theorie des Leitmotivs auf.

Neu in der Verwendung des Leitmotivs ist bei Wagner nur die gegenüber den Vorgängern gesteigerte Konsequenz seiner Anwendung, wodurch es zum Stilprinzip erhoben scheint. Neu eigentlich auch wieder die gewaltige Entwickelung, die Wagners Riesengeist dieser Art musikalischer Charakteristik gegeben hat.

So entspringt in der geistigen Welt das Große oftmals aus ganz kleinen Quellen. Was hat man sich nicht darüber gestritten, ob der große Gedanke von der Erhaltung der Kraft ein von Helmholtz ursprünglich erdachter oder nur von ihm erfaßter und weitergeführter gewesen ist! Erscheint denn des großen Gelehrten Verdienst kleiner, wenn einem andern vor ihm jener Gedanke aufgetaucht war, der aber eben nur Gedanke blieb?

Die Frage von der künstlerischen Bedeutung des Leitmotivs bei Wagner hat ebensoviel Zustimmung und Lob wie Widerspruch und Tadel erregt. Die waschechten Bayreuthianer verherrlichen es als das Höchste der dramatischen Kunst und finden fast in jedem Takte irgend ein besonderes Motiv, an das der Meister vielleicht gar nicht gedacht hat. Der musikalische Bädeker zum „Ring" von dem bekannten Wagner-Cicerone Hans von Wolzogen weist allein 90 Leitmotive auf; Artur Smolian findet sogar 114 heraus. Die entschiedenen Gegner des Meisters wollen im Leitmotiv nur Mangel an vielfältiger Schaffenskraft sehen. Sie sagen z. B.: Da im Musikdrama Wagners die handelnden Personen *nicht* durch den Charakter ihrer *Gesangsmelodie* unterschieden werden, sondern in dem physiognomischen *Pathos ihres Sprechtons einander sämtlich gleichen*, so trachtete Wagner diese Charakteristik durch sogenannte Leitmotive im Orchester zu ersetzen. Dieser besagte Umstand bedeutet sicherlich ein nicht zu unterschätzendes Bedenken gegen die Leitmotive.

Ähnlich heißt es bei einem anderen Gegner: Die Leitmotive, aus denen das Netz seiner unendlichen Melodie gewirkt wird, geben Wagners *Intellekt* ein Feld von eben solcher Größe zur Betätigung wie die Orchestration seiner Sinnlichkeit eröffnete. Es ist verdächtig, daß diese Verstandesstützen Grundpfeiler seiner Musik sind. Eine musikdramatische Norm, die einer dramatischen Technik entspricht, die ihre Personen immer mit ihrem Hauptgedanken herankommen, wahnsinnig wie Othello mit dem Stichwort ihrer Seele herumlaufen läßt.

Wie ein angelnder Fischer am Ufer eines Sees nicht Muße findet, die landschaftlichen Schönheiten der Umgebung zu genießen, so ist auch ein volles Genießen der Musikdramatik Wagners ausgeschlossen, da das Ohr immerfort leitmotivische Anspielungen einfangen, reflektieren, vergleichen muß.

Interessant ist es auch, einen hervorragenden Vertreter der philosophischen Fachzunft: Eduard von Hartmann, den Verfasser der „Philosophie des Unbewußten", über die Leitmotivik sprechen zu hören. Im allgemeinen gelten die Herren Metaphysiker, die Blassesten der Blassen, die Begriffs-Albinos, als am wenigsten zuständig, wenn es sich um Beurteilung von Dingen handelt, die am grünen Baum des Kunstlebens wachsen. Doch muß man auch solche Stimmen zu Worte kommen lassen, zumal es sich hier in der Tat um etwas handelt, das einem Verstandesprozesse nahekommt. In seiner „Philosophie des Schönen" erhebt v. Hartmann gegen das Prinzip der Leitmotive den nach seiner Ansicht „für sich allein durchschlagenden Einwurf", daß die Leitmotive dem Ganzen, das

von ihnen durchflochten ist, gar nicht einen musikalischen, sondern „lediglich einen gedanklichen, symbolischen Einheitsbezug verschaffen. Die Einheit der Oper auf die Leitmotive gründen wollen, kann nur ein Künstler, bei dem die schöpferische Produktivität des Unbewußten durch bewußte Absicht und ausgeklügelte Berechnung überwogen wird" usw. Ferner sagt v. Hartmann: „Das Leitmotiv hat seinen idealen Gehalt und seine wesentliche Bedeutung nicht in der Stimmung oder deren Gefühl, das aus ihm hervorklingt, sondern in der Person, oder deren Charakter oder der das Gefühl begleitenden Vorstellung ... Das musikalische Motiv wird zum Leitmotiv nicht durch seinen musikalischen Gefühlsgehalt, sondern durch einen ihm assoziativ verknüpften außermusikalischen Ideengehalt, den es bei seinen Erklärungen durch Erwecken der Assoziation wachrufen soll. Es gehört also zur symbolischen Tonmalerei."

Wagners Leitmotivik ist ein kühner Versuch, Gesetzmäßigkeit und Absicht in die Erscheinungen des Unbewußten zu bringen, mit Willen wachzurufen, was nur traumartig sich offenbaren möchte. Nicht so sehr als rein musikalisches Mittel, sondern vielmehr als dramatisch-dichterische Hilfe muß die Motivik gewertet werden.

Wagner der Revolutionär.

Zu jener Zeit, als Wagner in Paris sein besseres Ich wiedergefunden hatte, kam ihm noch eine andere Erkenntnis: jene von der Verlogenheit der großen Oper und des modernen Publikums, der Gemeinheit jener Zustände, in denen er zuerst wirken wollte. So wird die zweite Periode seines Lebens, die von dieser Umwandlung bis zur Verbannung führt, eine Zeit der Revolution. Wagner begann die Gesellschaft und ihre Luxuskunst sowie deren größten Fabrikanten Meyerbeer zu kritisieren. Diese Gesellschaft war kunstfeindlich in ihrer äußerlichen Kultur, ohne Zusammenhang mit den kräftigen Wurzeln des Volkes, von der Ausbeutung anderer zehrend, materiell von jener der gesunden Volksschichten, die zu Arbeitern werden, geistig von der Ausbeutung der Gelehrten und der Wissenschaften. Alles zum Schutze ihres Besitzes aufsaugend: Religion, Wissenschaft, Heer. Ebenso die Künste an sich reißend, den heiligsten, fruchtbarsten Schatz der gesunden Kräfte ausnutzend als Schutz gegen — Langeweile. Dies begriff Wagner aus tiefster Seele, und er wurde zum Revolutionär gegen diese Gesellschaft und ihre Kunst. „Ich betrat nun eine Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart", sagt Wagner selbst. Es war dies im Jahre 1840. Wagners Empörung gegen die künstlerische Öffentlichkeit mußte notwendigerweise zur Empörung gegen die ganzen gesellschaftlichen Zustände führen; denn letztere bedingen ja jene „künstlerische Öffentlichkeit". Wagners revolutionäre Gesinnung ruhte also auf künstlerischer, nicht auf politischer

Grundlage. Und er ist nicht erst 1848 zum Revolutionär geworden, sondern schon 1840. Zwar hat Wagner noch einige Jahre lang versucht, das Theater verbessernd zu beeinflussen; innerlich brach er mit den verluderten Kunstverhältnissen schon 1840.

Wagner erhoffte in jener inneren Gärungszeit das Beste vom Volke, der Gesamtheit derer, die eine gemeinsame Not empfinden. Gab es eine große, ideale Menge, welche die gleiche Not mit ihm empfand? Dann brauchte er nur aus seinem Innern Werke seiner tiefsten Not herauszustellen, und sie mußten der Trost für alle jene sein. Wo aber konnte er jene Menge finden? Mit den kapitalistischen Gesellschaftskreisen hatte er abgerechnet, und die eigentliche Kunstkraft des Volkes lag in Banden und war geschwächt, da die herrschenden Kreise ihr die ursprünglichen Betätigungen: Tanz, Lied, Mythos zu eigenen Dekorations- und Luxuszwecken geraubt hatten. Wenn sich Wagner auch später noch, in den Schlußzeilen seiner ersten Züricher Schrift „Kunst und Revolution" an die gefallenen Brüder der Arbeit wandte, so war bei ihm dennoch jener Begriff „Volk", die Gesamtheit derer, die eine gemeinsame Not leiden, wohl immer ein idealer Märchenbegriff, ein Zukunftstraum, an dessen Erfüllung er aber vielleicht fest glaubte. Ihm war das Volk auch der Künstler der Zukunft. „Der eigentliche Erfinder war von je das Volk", sagt er. Nun aber liegen die Mythen, die Wagner behandelt, dem Volke durchaus fern. Die Edda ist gänzlich unvolkstümlich. Darum konnte Wagner die Sage zugunsten theatralischer und künstlerischer Wirkungen umbilden, ohne daß das Volk, daß auch nur die Gebildeten es merkten. Daß sich Wagner dieser Unkenntnis des Volkes von jenen Mythen, die er doch auf das Volk zurückgeführt wissen wollte, selbst bewußt war, läßt sich durch Analogieschluß erweisen. Als einen der Gründe, warum er seinen dramatischen Entwurf „Jesus von Nazareth" — auf den ich noch zu sprechen kommen werde — nicht ausgeführt hat, nennt er diesen: „Dem Stoffe ... mußte ein zu empfindlicher Zwang angetan werden, an seinen populären Momenten mußte gedeutet und geändert werden, um sie der gewohnten Anschauungsweise unmerklich zu entziehen. Wagner umging also die Jesustragödie, weil sie ihm zu volkstümlich, zu bekannt war. Die zwei Kräfte, mit denen er sich an jenen idealen Zuschauer wandte, waren der Mythos mit Einschluß der Sage und die Musik.

Ein zweiter Hauptwendepunkt in Wagners Leben ist das Jahr 1849. Am 9. Mai des Jahres mußte Wagner Dresden verlassen. Es war dies ein Zeitpunkt, der fast genau in der Mitte seines Lebens liegt. Von diesem 9. Mai an lebte Wagner lange Jahre hindurch nicht mehr inmitten der Gesellschaft, und er hat seitdem nie wieder

ein öffentliches Amt bekleidet. Die Mairevolution war aber nur der äußere Anlaß zur Lösung von Verhältnissen, denen Wagner wie gesagt, schon seit 1840 innerlich fern stand.

In welcher Weise Wagner von dem Wirbelwinde politischer Leidenschaften jener 48er Jahre erfaßt worden ist, darüber unterrichtet man sich bei Hugo Dinger weit besser als bei Chamberlain. Wenn die Bedeutung dieser Jahre für ein Genie wie Wagner auch untergeordneter Art ist, so durfte sich eine objektive Darstellung des Wagnerschen Lebens, wie sie Chamberlain hat geben wollen, doch nicht in so gewundener Weise an den Ereignissen vorbeidrücken. Dinger hat uns gezeigt, daß sich aus den Mitteilungen und Zeugnissen jener Tage — die Chamberlain alle als einander widersprechend und gänzlich unkontrollierbar hinstellt — wohl die Geschichte der Beteiligung Wagners an dem Dresdener Maiaufstande rekonstruieren läßt.

Eins der wichtigsten Dokumente über Wagner aus jener Zeit ist seine Rede, die er am 14. Juni 1848 im Dresdner „Vaterlandsverein" gehalten hat. „Sie bildet den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis von Wagners Verhältnisse zur Dresdener Revolution, sie zeigt uns Wagners Denkweise in jenen Tagen, sie gibt vorzügliches Ergänzungsmaterial zu Wagners Weltanschauung und den aus derselben erwachsenen Dichterwerken, wie „Ring des Nibelungen" und „Wieland", sie faßt gewissermaßen programmatisch alles das zusammen, was sonst nur mit Mühe und auch dann nicht lückenlos, für die kommende wichtigste Lebensperiode Wagners aus den „Gesammelten Schriften und Dichtungen" hätte zusammengetragen werden müssen. Wagner schwärmte darin für eine phantastische Verschmelzung von Monarchie und Republik, für ein freies Volkstum mit einem König an der Spitze, einem Könige als „ersten und allerersten Republikaner". Weitere Forderungen seiner demokratischen Reform waren: Abschaffung des Adels und aller Titel, Bildung einer einzigen „Kammer" als Volksvertretung, Ersatz des stehenden Heeres durch eine Volkswehr, Beseitigung der Mammonsherrschaft zugunsten eines Systems von Genossenschaften, Gründung von Kolonien, („Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen ... Wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die Neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: Vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen, und an den Grenzen der Tochterlande soll wie an denen des Mutterlandes kein zertrenntes, unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutscher Freiheit und deutscher Milde sollen den Kosaken und Fran-

zosen, den Buschmann und Chinesen erwärmen und verklären"). War die Rede auch reichlich phantastischen Inhalts, so war sie doch von ehrlicher Begeisterung eingegeben. Was Wagner hier in schwärmerischer Unklarheit träumte, hat für unsere Verhältnisse etwa Naumann in „Demokratie und Kaisertum" deutlicher gestaltet. Anfang Mai des folgenden Jahres (1849) brach nun das revolutionäre Gewitter über Dresden los. Die demokratische Partei, die beinahe das ganze Sachsenvolk umfaßte, forderte von der Regiegung die Anerkennung der „Reichsverfassung", wie sie das Frankfurter Parlament beschlossen hatte. Das reaktionäre Ministerium wollte diese Forderung nicht erfüllen und löste den Landtag auf. Die Bürgerschaft griff zu den Waffen, die Regierung rief preußisches Militär zur Hilfe. Der Aufstand wurde blutiger als nötig niedergeschlagen. Die provisorische Volksregierung mußte fliehen. Bakunin und Roeckel, die beiden Haupträdelsführer, wurden kalt gestellt. Sie waren die Spitzen der „äußersten Linken", die hauptsächlich den sozialen Charakter der Bewegung betonte, eine völlige Umgestaltung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse erstrebte und sich von der großen Majorität der eigentlichen „Linken" der demokratischen Partei durch die Forderung einer anti-kapitalistischen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung unterschied. Die gemäßigte „Linke" ließ ihre politischen Blicke nicht über eine demokratisch-republikanische Verfassung hinausschweifen, sie entbehrte der sozial-revolutionären Tendenzen. Gemeinsam wurden von beiden Richtungen die Forderungen vertreten, die auch Wagner schon in seiner Rede im „Vaterlandsverein" ausgesprochen hatte. Wagners politische Anschauungsweise nun trug zwar einen individuell künstlerischen Charakter, ruhte jedoch inhaltlich auf der demokratisch-sozialistischen der „äußeren Linken". In der Dichtung von „Siegfrieds Tod", die Wagner im Winter 1848 niederschrieb, ist die Befreiung der Welt von der Macht des Goldes, die antikapitalistische Welterneuerung zum Problem des Gedichtes genommen. Die Feinde Wagners haben seine Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstande stets gehässig aufgebauscht, die Freunde und rechtgläubigen Hausbiographen (s. o.) haben dagegen immer wieder versucht, diesen „roten" Fleck in Wagners Leben möglichst auszuradieren. Das ist beiderseits unrühmlich gewesen. Wagner wurde wiederholt öffentlich bei den genannten Führern der Umsturzpartei gesehen, namentlich bei Bakunin, der bis an sein Ende radikaler Revolutionsideolog blieb und sich praktisch sogar soweit bei diesem Aufstande beteiligte, daß zahlreiche Brandstiftungen auf seinen Befehl ausgeführt oder versucht worden sind. Wagner hat sich auch sonst leider nicht in der für ihn einzig passenden Neutralitätszone gehalten; er wurde in die Ereignisse

nicht so zufällig verwickelt, wie Pontius Pilatus ins „Credo" kam; aber — das steht ziemlich sicher fest — er hat weder am eigentlichen Barrikadenkampfe, noch an irgendwelchen öffentlichen Kundgebungen teilgenommen. „Es war die große allgemeine Menschheitsrevolution, der er sich in die Arme werfen wollte, keinem plötzlich bedingten lokalen sächsischen Aufruhr zugunsten eines freien Bürgertums oder deutscher Einheit, sondern der gewaltigen geschichtlichen Eruption, die durch Bakunins Meisterhand das neue Weltalter herbeiführen sollte."

Unerfindlich ist mir, wie Chamberlain behaupten kann, Wagner habe niemals dem „Internationalismus" gefrönt, selbst nicht in der Revolutionszeit. Dabei hebt dieser Hausbiograph gleichzeitig hervor, Wagner unterscheide in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit: den geschlechtlich nationalen und den unnational universellen". Daß Wagner in der Praxis stets geschlechtlich-national empfand und handelte, soll nach Chamberlain entscheidend sein. Ich meine, das ist wieder eine Verdrehung der Tatsachen. Warum will Chamberlain Wagner nicht einen Kosmopoliten sein lassen? Er fürchtet, Wagners deutsch-nationale Gesinnung könne dadurch in Zweifel gezogen werden. Brauchen denn aber Kosmopolitismus und Nationalismus einander ausschließende Gegensätze zu sein? Ich denke, wir alle müssen trotz oder gerade wegen der in dem jetzigen gewaltigen Weltkriege hervortretenden Nationalitätsgegensätze mit ihren furchtbaren Folgen an der Idee des „Europäers", wie ihn Nietzsche geschaut hat, festhalten. Bis aber internationale Verbrüderungsgedanken in fernster Zukunft verwirklicht werden können, müssen wir und die anderen europäischen Großmächte gerade das echt Nationale pflegen, einzig und allein zu dem Zwecke, um auf dieser Grundlage des Völkischen wirklich europäische Kulturvölker zu bilden. Diese erst werden für die Idee kosmopolitischer Verbindungen und Verbrüderungen unter der Oberhoheit des Christentums reif sein. Wagner hat mit seinen „zwei Hauptmomenten der Entwickelung der Menschheit" völlig recht geschaut, und er ist mit gutem Grunde zunächst „geschlechtlich-national", ein guter deutscher Patriot, dabei hoffend, daß die ferne deutsche Nachwelt einst „unnational universell" sein kann. Ausgezeichnet sind dagegen Chamberlains Ausführungen über Wagners grundlegende politische Überzeugungen: vom absoluten Königtum und dem freien Volk, zwischen welche beiden Faktoren sich keine andere (Adel, Parlament, Kliquen und Kamarillen) schwächend aussaugend nach beiden Seiten drängen sollen, vom Gegensatze zwischen Religion (der Wagner stets treu geblieben) und dem historischen Kirchentum. „Bezüglich der

Bedeutung der Religion haben Wagners Ansichten niemals geschwankt. In seinen Züricher, in seinen Münchener, in seinen Bayreuther Schriften finden wir immer denselben Standpunkt vertreten: daß Kunst und Religion sich gewissermaßen gegenseitig bedingten, daß keine von beiden ohne die andere blühen könne und daß von dem Gedeihen beider die Entwickelung der Menschheit zu einer besseren und schöneren Zukunft abhänge."

Höchst anfechtbar ist wieder, was Chamberlain über Wagner als Revolutionär sagt. Der Ausdruck Revolutionär soll nach ihm als zulässig gelten; doch müsse man dabei wohl verstehen, „daß des Meisters Teilnahme an den politischen Bewegungen der vierziger Jahre rein gar nichts hiermit zu tun hat". In gewandter Dialektik versucht dann Chamberlain zu erklären, was der Revolutionär Wagner bedeutet. Wagner habe „die große Menschheitsrevolution" gewollt, die eigentlich schon seit zweitausend Jahren — seit dem Siege des revolutionären Staatsmannes Perikles — als chaotische Durchgangsbewegung andauere, als eine Aufeinanderfolge verschiedener ‚Notstaaten'" (Schiller). Das Ziel von Wagners Sehnsucht sei, was Schiller „das Vertauschen des Staates der Not mit dem Staat der Freiheit", was Carlyle die Abkürzung des tausendjährigen Reiches der Anarchie, Proudhon die Beseitigung der Legalisierung des Chaos, das Ende der Anarchie nenne, nämlich das Ende der Revolution. Mußte denn, frage ich, Wagner nicht, um die Kulturmenschheit aus diesem chaotischen politischen Drehwurm von Notstaatszuständen möglichst bald herauskommen, um dem fürchterlichen dauernden Revolutionieren in höchsten Übelständen dieser „Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes" (wie Wagner unsern Staatszustand nennt) ein möglichst rasches Ende bereitet zu sehen, jene andere Revolution: den mehr oder minder großen Umsturz der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse als ein fördersamstes Mittel bezüglich der Herbeiführung des goldenen Morgens eines herrlichen Freiheitsstaates aus der Finsternis der „barbarischen Verfassungen" mit Freuden willkommen heißen? Ich meine, Wagner wollte das Tempo des Revolutionierens im „Notstaate" beschleunigt sehen, und dafür konnte ihm die andere, staatliche Revolution von anno 48 nur dienlich sein. Die durch Chamberlain versuchte Eskamotierung der eigentlichen, landläufigen Bedeutung des Wortes Revolutionär im Falle Wagner kann meines Erachtens nur den oberflächlichen Leser irreführen. Indem Wagner unsere jetzige „anarchische Ordnung" bekämpft, ist er — Anarchist. Aber er ist es als Künstler und hat sonst mit dem politischen Anarchismus, der weder von Gott und Christus, noch von Königtum und „Regene-

ration" als Vorbedingung einer glücklichen Zukunft etwas wissen will, natürlich nichts gemein. Er will aus der Revolution durch Reformation zur Regeneration schreiten. Das Revolutionäre ist ja nur ein Begriff von temporärer Bedeutung. Jeder Revolutionär großen Stiles wird zum Reformator, sobald seine Ideen siegen.

Anm. Auch Ibsen hielt nichts von der nur politischen Revolution, erwartete vielmehr alles Heil von der Revolutionierung des Menschengeistes.

Wagner mußte fliehen. Das Schicksal nahm dem Genie das goldene Joch ab. Die Flutwelle der Revolution riß seinen Anker aus dem Boden der Ruhe heraus, da sein Lebensschiff schon ungeduldig an den Ketten gerissen hatte. „Er fühlte sich frei, aller Bande ledig, den Sturm an Bord, den Sturm zum Ziel — blutrot die Segel, schwarz der Mast, wie sein Holländer, flog er hinaus auf den Ozean der Freiheit, dem wunderbaren Eiland reiner Menschenliebe zu." Viel Unwetter und Not drohte dem losgerissenen Schiffe, weil sein Hafen zu versanden drohte; aber es hielt aus und stürmte weiter. In den Sturm aber hinein schmetterten Jung-Siegfrieds helle Hornrufe, bis der Schiffer fand, was ihm bis in den Tod getreu blieb: die weltüberwindende Macht Schopenhauerscher Philosophie und christlicher Religion. So saß nun Wagner an den Ufern der Limmat im Exil. Er hängte seine Harfe an die Weide des Flusses und weinte über sein Vaterland.

Zunächst verspürte er allerdings wenig von einem großen moralischen Katzenjammer, der einer bedeutsamen, fehlgeschlagenen Aktion zu folgen pflegt. Ein nie gekanntes „Wohlgefühl" durchdrang ihn, als er alles Vergangene hinter sich warf und, erlöst von der Afterkunst und von glänzenden Fesseln, sich ganz als selbstherrlicher, wahrer Künstler fühlte.

Bevor wir Wagners Entwickelung im Exil weiter verfolgen, haben wir unsere Blicke noch auf jene schon genannten beiden Werke zu richten, die der Meister in jener bedeutungsvollen Zeit von 1840—49 fertigstellte und die mit dem „Holländer" zusammen die urromantische Trias unter seinen Werken bilden: der „Tannhäuser" und der „Lohengrin".

„Tannhäuser."

Der „Tannhäuser", mit dem der dreißigjährige Krieg um Wagner begann, dessen letzter entscheidender Sieg erst auf dem Hügel von Bayreuth ausgefochten wurde, stammt hauptsächlich aus jenem sehnsüchtigen Triebe nach Genuß und Sinnlichkeit, der „Lohengrin" vornehmlich aus der lichten, reinen Sphäre. Nichts ist bezeichnender für die große Wandlung in dem Künstlertum Wagners, als daß jener furchtbare Wille zur Macht, der den Ringenden fast bis an den

Abgrund des Seins geführt hatte, nun je länger desto mehr von dessen besserm Kunstwillen niedergehalten wird. Wenn im „Holländer" der Held, von rastlosen Dämonen gejagt, nach Erlösung begehrt und Senta sich ihm aufopfert, so ist die Verbindung dieser beiden, erst am Schluß eintretend, im gewissen Sinne eine nur lockere. Die Tat Sentas ist ein Wunder, eine plötzliche, kaum glaubliche Aufopferung. Wenn aber im „Tannhäuser" dem heidnischen Sklaven der wildesten Leidenschaft die Elisabeth, wohl die holdseligste aller Frauengestalten, die Wagner geschaffen, an die Seite gestellt wird und sie den leidenschaftlichen Sänger durch ihr Liebesleiden erlöst, so sind diese beiden schon inniger verbunden. Das ganze Bild ist auch, verglichen mit dem „Holländer", freundlicher geworden. Neben Elisabeth, die fromme Dulderin, tritt noch Wolfram, ihr entsagender Freund. So hat hier die lichte Sphäre Wagners mehr Einfluß erlangt und tritt unter dem Symbol der christlichen Welt neben die ungezügelten Triebe des heidnischen Reiches der Frau Venus. Noch strahlender leuchtet die lichte Seite im „Lohengrin" auf. Der Held ist kein bleicher Nachtdämon, der Erlösung sucht, wie der Holländer, kein von den Teufeln seines Blutes gejagter Heide wie Tannhäuser. Er steigt vielmehr aus einer fernen überirdischen Welt des Glanzes auf die in Banden der Sinnlichkeit und der niederen Leidenschaften zerrissene Erde herab und verlangt nichts als bedingungslose Liebe. Als diese ihm nicht wird, zieht er in sein Sonnenreich zurück. Wie Semele sich durch den Wunsch, Jupiter in seiner göttlichen Majestät zu erblicken, vernichtet, so geht Elsa an dem höchsten, im Wesen der Liebe begründeten Verlangen zugrunde. „Tannhäuser" ist das Bekenntnis von Wagners menschlichen Schwächen, seiner Zwei-Seelennatur, „Lohengrin" die Verkündung seines göttlichen Berufes, der von den Menschen nicht verstanden wird. Die Welt ist zu klein für die Größe der Offenbarung. „Es ist, als ob aus weiter Ferne ein Mollakkord aus dem Johannisevangelium in das Drama vom Schwanenritter herüberklänge: Das Licht schien in die Finsternis; aber die Finsternis hat es nicht begriffen" (Schmiedel).

Das Sichlosreißen Tannhäusers aus dem Venusberg bedeutet die Loslösung des sittlichen Triebes im Menschen aus den Banden abstumpfender Genußsucht, in welche bis zur sittlichen Ohnmacht schon in Paris „die moderne Welt" dem Meister verstrickt erschien.

Auch hier vollbringt das Weib die Erlösung des in dem Banne der unsittlichen Willensbejahung verstrickten Mannes, des nach vollem Lebensgenuß strebenden Tannhäuser. Elisabeth ist die Verkörperung des christlich-asketischen Ideals, der selbstlosen Liebe.

Ein ähnliches Thema wollte Wagner schon zuvor im „Manfred" behandeln. Die Verkörperung des Intellektuellen oder des ethisch-sozialen Prinzips sollte auch hier dem Weibe zufallen, während auf Seiten des Mannes die primitivere, noch nicht aktivierte Willensenergie vorausgesetzt wird. Denn Tannhäuser ist nicht ein schwacher, unmännlicher Charakter im gewöhnlichen Sinne. Aber er ist eine durch und durch zwiespältige Natur. Er vermag die Kräfte seiner Seele nicht ins Gleichgewicht zu bringen, und darin liegt freilich eine Schwäche. Seiner Empfindung nach haben beide Welten, die in ihm leben, etwas Berechtigtes. Und es drängt ihn dazu, diese Gegensätze in ihrer ganzen Schärfe zu erleben. Wenn daher Wagner auch hier der irdischen die himmlische Liebe gegenüberstellt, so ist es mehr als das richtige Gefühl, „daß der moralische Katzenjammer Tannhäusers und seine freiwillige Flucht zum heiligen Vater der dramatischen Stärke entbehre, daß somit dem Helden ein neuer, mächtigerer Konflikt noch geschaffen werden müßte". Es ist vielmehr psychologische Notwendigkeit.

Die Erlösung durch das Weib.

Von der schwärmerischen, legendären Senta bis zu Brünhilde und Kundry ist immer das Weib das kraftvoll handelnde, oder doch schicksalsbestimmende Element gegenüber dem mehr passiv beteiligten Manne. Selbst Elsa unterliegt nur ihrer eigenen Natur. Diese überlegene Rolle teilt Wagner aber dem Weibe nicht in modern amerikanisch-englischem Sinne zu. Er knüpft vielmehr an die Auffassung des alten Germanentums an, bei dem ja auch das Weib in Leben und Dichtung herrschte.

Die Erlösung in Wagners Musikdramen geschieht also durch das liebende Weib. Es ist kraft seiner Fähigkeit zum höheren Mitgefühl der Freude und des Mitleids imstande, über die Grenzen der egoistischen Sinnlichkeit hinaus in das Wesen des Mannes einzudringen, in ihm vollständig aufzugehen und so die Erlösung zu vollziehen. Ruskin sagt einmal: „Ich glaube, daß kein Mann jemals ein rechtes Leben gelebt hat, der nicht durch die Liebe einer Frau gebessert, durch ihren Mut gestärkt und durch die Weisheit ihres Herzens geführt worden ist." Und Wagner schreibt im April 1854 an Liszt: „Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt!"

Vom „Holländer" ab stellt Wagner in seinen Werken immer wieder den Sieg der idealen Liebe (caritas) über die sinnliche (amor) dar. Im „Holländer" wendet sich Senta von Erik ab, den es zu ihr mit der Kraft des Sinnennaturgebots hinzieht, um dem unseligen Ruhelosen durch ihre Treue sein ewiges Heil zu geben. Mit ihren Worten an Erik: „Ich darf dich nicht mehr sehen! Hohe Pflicht ge-

beut's" erinnert sie an Antigone, die „süße Jungfrau", der Wagner in „Oper und Drama" eine gelegentliche Betrachtung gewidmet hat. Die wichtigste Stelle daraus wirft ein helles Licht auf mehrere Frauengestalten Wagners, insbesondere auf Senta: „Liebte Antigone Polyneikes, weil er ihr Bruder war? War nicht Eteokles auch ihr Bruder? ... Nein, sie liebte Polyneikes, weil er unglücklich war und nur die höchste Kraft der Liebe ihn von seinem Fluche befreien konnte. Was nun war diese Liebe, die nicht Geschlechtsliebe, nicht Eltern- und Kindesliebe, nicht Geschwisterliebe war? Sie war die höchste Blüte von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-, Eltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verleugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den untilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume reiner Menschenliebe hervor." Im „Tannhäuser" stellen die frei erfundenen Gestalten der Elisabeth und Venus diese Gegensätze der himmlischen und der irdischen Liebe dar. Für die einen stellt sich die Liebe als der Wunderbronnen Wolframs, für die anderen als der Bronnen Tannhäusers dar. Der unselige Tannhäuser findet sein Heil zuletzt nur dadurch, daß er sich von der irdischen Liebe ab- und der himmlischen Liebe zuwendet. Auch im „Lohengrin" zieht der Widerstreit dieser beiden Liebesarten durch das ganze Drama und macht es zu einem Problemdrama. Auch hier wird die Sage mit neuem Gehalt erfüllt. Zuerst fleht Elsa zum Himmel, er möge ihr ihren Ritter, den sie im Traume geschaut, senden, damit er ihr in ihrer Not helfe. Als er wirklich erscheint, ergibt sie sich ihm, zu dem sie wie zu einem Gotte aufschaut, in voller seelischer Hingabe. Aber ihre himmlische Liebe wird zur irdischen. Als sie durch irdische Zweifel in dem Vertrauen zu Lohengrin zu wanken beginnt, da entschwindet der Held wieder ihren Augen. Der Göttliche darf sich dem sterblichen Weibe nicht enthüllen, um es nicht unter seinem Glanze vergehen zu lassen. Erst in einer anderen Welt wird sie wieder mit ihm vereinigt werden. In „Tristan und Isolde" sehnen sich die beiden Liebenden inmitten des irdischen Liebesglücks nach einer Welt überirdischer, reinster Liebe. Im „Ring" bewahrt Brünhilde ihrem Siegfried die Treue über den Tod hinaus. Im „Parsifal" kann der Held des Dramas nur dadurch sein Heil finden, daß er sich von der irdischen Liebe abwendet. So sehen wir fast in allen musikdramatischen Werken Wagners ein Hinübergreifen in eine andere, höhere, reinere Welt und zugleich ein Hereinragen dieser besseren Welt in dieses unvollkommene Erdendasein.

„Lohengrin."

Bezüglich des „Lohengrin" schrieb Wagner 1854 an Roeckel ... ich bleibe dabei, daß mein Lohengrin (nach meiner Auffassung) die tiefste tragische Situation der Gegenwart bezeichnet, nämlich das

Verlangen, aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann." Und 1860 schreibt Wagner an Mathilde Wesendonk: „Gestern ergriff mich wieder der Lohengrin sehr, und ich kann nicht umhin, ihn für das allertragischeste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung wirklich nur zu finden ist, wenn man einen ganz furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft". Unmittelbar danach schreibt er: „Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchem endlich alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft. Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt bis zu Lohengrin hinanreichen. Somit erschien mir der Plan zu meinen „Siegern" als die abschließende Fortsetzung von Lohengrin. Hier erreicht Prakriti (Elsa) den Ananda vollständig." In den „Siegern" nämlich, die Wagner unausgeführt ließ, entbrennt die schöne Prakriti, ein Mädchen aus der verachteten Tschandala-Kaste, in heftiger Liebe zu Ananda, einem Lieblingsjünger Buddhas. Obschon Ananda durch Prakritis Liebeswerben tief erschüttert ist, darf er, der das Gelübde der Keuschheit abgelegt, ihre Liebe doch nicht erwidern, und er widersteht auch der sinnlichen Versuchung, Prakriti muß deshalb die Qualen hoffnungsloser Liebe empfinden. Als Prakriti sich an Buddha, der in dem Drama in bedeutsamer Weise hervortreten sollte, mit der Frage wendet, ob es für sie keine Möglichkeit der Vereinigung mit Ananda gebe, enthüllt er ihr, daß sie in einem früheren Leben als die Tochter eines Brahmanen die Liebe eines Tschandala-Jünglings hochmütig verschmäht habe und darum jetzt dasselbe leiden müsse wie dieser. Erlösung könne sie nur finden, wenn sie der Leidenschaft entsage und das Keuschheitsgelübde ablege, um in die Gemeinschaft Buddhas aufgenommen und dem Ananda in schwesterlicher Liebe verbunden zu werden. Prakriti gewinnt diesen Sieg über sich. In diesem buddhistisch-theosophischen Sinne haben wir Lohengrin als einen bezüglich seiner inneren Entwickelung auf einer höheren Stufe angelangten Menschen, als einen „Eingeweihten" (Initiierten) anzusehen. Wagner hat mit ihm die Gestalt des Eingeweihten zum überhaupt ersten Male auf die Bühne gebracht. Elsa ist die strahlende menschliche Seele, die vom Eingeweihten emporgehoben werden soll, sich jedoch als noch nicht reif und würdig erwiesen hat.

So ist eigentlich der „Lohengrin" ein uralt menschliches Gedicht. Wie der Grundzug des Mythos vom „Fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat die dem

hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im „Tannhäuser" unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wieder finden, so treffen wir im griechischen Mythos von Zeus und Semele den Grundzug des Lohengrinmythos. Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos erfunden? O nein, es spricht sich darin ein tiefmenschlicher Wesenszug aus. Ein Verlangen nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft wirklichen Seins innig zu umschließenden Gegenstandes. „Muß in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und verschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gott sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist hier nicht die Liebe in ihrem wahrsten und höchsten Wesen offenbar geworden? Ja, hier zeigt sich recht deutlich das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft, wie es sich im Mythos des Volkes offenbart."

Die Gefahren einseitiger Intellekts-Höherbildung.

Und noch eine andere tiefe Lebenswahrheit enthüllt uns der Lohengrinmythos. Den Fluch der Menschen, daß sie nicht wie Tier und Pflanze unbewußt genießen und ohne die Krücken von Reue und Gewissen, ohne Zweck und Ziele dem reichen, weisen Leben sich hingeben können. Ein spielendes Kind lebt noch in Sicherheit, gehört sich selbst, während wir uns alles zerpflücken und zergrübeln. Wir zergrübeln unser bestes Glück, bis der krankhafte Zug, ja Zwang zur Objektivität uns auch die eigene Persönlichkeit unerträglich macht. „Bis jedes starke und naive Gefühl unter der Lupe des Wissens in graue Asche auseinanderfällt" (Th. Lessing).

Es ist bekannt, daß Nietzsche, der noch auf der Mittagshöhe seines Lebens eine ständig fortschreitende intellektuelle Höherführung des Menschengeschlechts als den Fortschritt schlechthin ansah, später Zweifeln darüber verfallen ist, ob der Intellekt nicht doch vielleicht einer höchsten Steigerung des Lebens entgegen sei, und daß er an diesem Zwiespalt in seinen Anschauungen schließlich seinen Untergang gefunden hat. Hätte er gesunden Geistes zuschauen können, wie die fortschreitende Logistik der letzten Jahrzehnte die Welt immer mehr entgöttert und den rechnenden, kalten Verstand (das rechnende Raubtier!) auf den Thron erhoben hat, würde er schließlich gewiß vor den ewigen Mächten des Gemüts und des edlen Willens als den höheren Instanzen im Menschen die Waffen gestreckt haben. Gerade die jetzige große Zeit des Weltkrieges, der wie ein einziges gewaltiges Sicherheitsventil gegen die drohende einseitige Ver-Intellektualisierung und Gemütserkältung der Menschheit wirkt und hilfsbereites Mitleid und werktätige Nächstenliebe im Menschen entbindet, zeigt einerseits die furchtbaren Gefahren solcher zunehmenden Klugheitsschärfung: Vergletscherung des Ge-

mütes und rücksichtsloseste Ausnutzung der Verstandeserrungenschaften zu egoistischen Zwecken, wie sie uns z. B. im Heer modernster raffiniertester und schrecklichster Mordwaffen und in den Schlichen und Abgefeimtheiten großen und kleinen Wucherwesens entgegentreten, andererseits die dringende Notwendigkeit und die höherführenden Vorzüge harmonischer Ausbildung der Menschen. Was schon Rousseau mit laut hinschallender Stimme gepredigt hat: Kehren wir zur Natur zurück! heißt nichts anderes als: Werden wir Menschen, Menschen mit Gemüt, mit edlen Triebkräften! Sein Ruf ist oft wiederholt worden, und was haben alle die Mahnungen und Warnungsrufe gefruchtet? Fast nichts! Wie hat Wagner gegen diese Welt des „legalisierten Mordes" und der herzlosen Ausbeutung der Schwächern geeifert! Wie sollte sein „Ring" dem schätzehäufenden Untier des Kapitalismus und Mammon zu Leibe gehen! Und wie haben auf das internationale, kapitalistische Publikum Bayreuths, das dort eigentlich immer das größte Kontingent gestellt hat, diese Angriffe gewirkt? Sie sind wohl völlig an dem Panzer der Gefühllosigkeit und der Herzensverrohung der englischen, amerikanischen, französischen, italienischen und russischen Gäste abgeglitten. Und was haben Wagners „Mene-Tekel" bei uns gefruchtet? Der Kapitalismus und das Ausbeutertum erheben jetzt in der furchtbaren Kriegsnotzeit ärger als zuvor ihr Haupt. Auch uns Deutschen drohte die Gefahr einseitiger Verstandesherrschaft. Doch wird der uns tiefst anfassende Weltkrieg uns hoffentlich vor dem Versinken in die drohenden Abgründe zunehmender Herzlosigkeit bewahren.[1]) Wer Augen hatte zu sehen, vermochte wie aus so vielen andern „Kultur"-Erscheinungen auch aus der Entwickelung unserer Musik nach Wagner zu erkennen, wohin es mit uns trieb. Auch unsere moderne Musik schien bis dato der Gefahr der Verödung in einseitiger Logistik und Verstandeskünstelei entgegenzutreiben und der Zeit der kalten, versteinerten Männergesichter, des Sinnengenusses und der Sensation reichlichen Tribut zu zahlen. Die beiden Hauptvertreter, die Führer unserer heutigen musikalischen Produktion sind Richard Strauß und Max Reger. Beider Schaffen ist typisch für das über eine möglicherweise bevorstehende Vereisung auch des musikalischen Lebens durch die Vorherrschaft und Höherbildung des Intellekts Gesagte. Sowohl bei Strauß' als bei Regers Musik vermißt man das Ethos, die erhebende, läuternde Kraft, die von Herzen kommt und zu Herzen geht. Statt dessen arbeitet Straußens Intellekt zur Bezwingung seiner Hörer in Klang-

[1]) Auf das Kapitel „Wagner und der Weltkrieg" komme ich nach dem Schlusse dieser Schrift zu noch eingehender zu sprechen.

charakteristik, Tonillustrationen, Farbenreizen und -kontrasten, im musikalischen Nerven- und äußeren Sinnenreiz, in malerischem Impressionismus, und der Musikintellektualist Reger schickt sein weniger auf die Sinne — Architektur und Zeichnung werden nicht von der Farbe überwuchert — als direkt wieder auf den Intellekt wirken sollendes gewaltiges kontrapunktisches und satztechnisches Können in den Kampf vor. Kaliber: musikalische große Brummer. Seine harmonisch-modulatorische Überkunst gibt ihr Bestes meistens da, wo sie rein kombinatorisch, also im eigentlichen Sinne „komponierend", verstandesmäßig tätig ist.

An Stelle des Ethos ist das Pathos im engeren Sinne des modernen Seelenleidens getreten.

Bei Strauß haben wir schon Beispiele völliger tonmalerischer Auflösung und Aneinanderreihung von Geschehnissen. Schwächere Naturen als er werden in noch höherem Maße von außen her in ihrer Konzeption bestimmt. Milieu, Umwelt, Ort, Klima, Erziehung, Volk und Sitte werden in früher ungeahntem Maße in der Moderne wichtig. Rein verstandesmäßiges, äußerlich Anschauliches wiegt vor. Man malt alles Erdenkliche mit Musik, bedenkt aber nicht, daß man dabei die Grenzen zwischen dem musikalisch Darstellbaren und dem Undarstellbaren verwischt. Man schreitet bis zur Wiedergabe rein naturalistischer Geräusche vor, zersetzt alles in Klang, gliedert alles nach Farbe und äußerem Eindruck. Das farbige und malerische Nebeneinander will das organisch gewachsene Mit- und Nacheinander ersetzen. Ein stark dekorativer, improvisatorischer, skizzenhafter, aphoristischer Charakter der Reflektion kennzeichnet die meisten Werke der Musikmoderne. Sie sind vielfach nur zerflossener äußerlicher Stimmungsbrei. Dazu das Pathologische, falls innere Anregungen stattfinden. Der Dämon pathologischer Entartung und perverser Unnatur geht in der musikalischen Moderne um. Der Intellektualismus dieser Moderne ist zudem zufolge ihrer dichterisch-philosophischen Überlastung überwiegend abstrakter Art. Von blühender, aus dem Herzen aufgesproßter Technik und Melodik, von formeller Geschlossenheit, fest gegründeter Tonalität und wohlklingendem Kontrapunkt kann im alten Sinne kaum noch die Rede sein. Die Chromatik — namentlich in den Mittel- und Nebenstimmen — die Enharmonik, die Rhythmik und die Metrik erfahren zwar ihre äußerste Verfeinerung und Ausbildung. Aber diese Entwickelung ist künstlich herbeigeführt, statt natürlich gewachsen. Wohin unsere modernste Moderne treibt, sieht man vielleicht am besten an dem Impressionisten Scriabin und dem musikalischen Futuristen und Anarchisten Schönberg. Ihnen wird die Aufhebung der Tonalität und die Emanzipation

der Dissonanz zum Selbstzweck. Ihre musikalische Farbe entwickelt sich zur sinnlosen Klangorgie, alles Zeichen dafür, daß der gewagteste Impressionismus zur häßlichen metaphysischen Traumkunst ausarten könnte, „in der Spuk- und Häßlichkeit alles, Klarheit und Schönheit aber nichts bedeutet".

Wäre der große Krieg nicht gekommen, dann hätte sich vielleicht dieser musikalische Impressionismus zum ausschließlichen musikalischen Ausdrucksstil unserer Zeit auch in Deutschland durchgearbeitet, dann hätte der Mangel an Herz und Gemüt unserer jüngeren und jüngsten Generation und „der Mangel an großen geistigen Ideen auch in der Musik die ihr am meisten entsprechende Form des künstlerischen Ausdrucks gefunden" (Walter Niemann). Der Krieg wird auch das Gute haben, daß er uns mehr zur Natur, zur Innerlichkeit zurückführt und damit die Mächte des Herzens und Gemütes günstig beeinflußt. Übrigens scheint die höchste Blüte solcher leeren Tonmalerei und Klangcharakteristik an und für sich vergangen zu sein. Aufgabe der Impressionisten kann nur sein, dem musikalischen Klange die letzten und feinsten Reize abzugewinnen, die Farbenpalette bis in die zartesten Mischungen der Klangfarbe zu bereichern, das dekorativ-stilisierende Element weiter auszubauen und die musikalische Lyrik in ihren differenziertesten Stimmungen zu fördern.

„Lohengrin" zeigt das sinnvolle Motiv des Schweigens, jene tiefsinnige Wahrheit, die schon viele deutsche Märchen ausdrückten, daß alles Glück der Erde stumm genossen sein will, daß es verschwindet, wenn man es deutlich ausspricht und allzu nah erkennt (wer der Sonne entgegenfliegen will, teilt das Schicksal des Dädalus und Ikarus), daß im Wissen jedes bessere Gefühl absterben muß. „Lohengrin" wertet daher das Unbewußte und Instinktive, das naiv Hingebungsvolle (Jesu Wort: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen) vor gegenüber der kalten Überlegung und Erkenntnis.

Hier haben wir eine erste phantastische Andeutung des Kassandraproblems, jenes „Kulturproblems", das schließlich bei Nietzsche zum Zentrum alles Denkens wird: die Frage nach dem Werte der Wahrheit. Wozu würde uns die Erkenntnis aller Wahrheit nutzen? Würde uns insonderheit das Wissen um die Zukunft nicht unglücklich machen? So ist die schöne Kassandra durch ihre Sehergabe, die ihr vom pythischen Gotte verliehen worden ist, todunglücklich geworden, weil ihrer Mädchenfreuden beraubt und ihrer Jugendunbefangenheit entzogen. Sie preist Polyxena, die Braut des Achill, wegen deren Freudenwahns glücklich; denn das Wissen der Wahrheit sei zugleich das Unglück, ja mehr als das: es sei der Tod.

„Wer erfreute sich des Lebens,
Der in seine Tiefen blickt!"

Wieviel würde uns von unserer Tatkraft dahinschwinden, wenn wir immer vorher wüßten, was selbst eine gelungene Tat im Gefolge hat, wieviel Unannehmlichkeiten und Scherereien! Man braucht nicht einmal wie Kassandra mit dem Blicke des Sehers begabt zu sein, man braucht nur klare Augen und kluge Sinne zu haben, um durch den oft blendenden Schein und berauschenden Genuß des Augenblickes hindurchzuschauen auf den Kern, auf das Wesen, Los und Ende aller irdischen Dinge, und es kehrt mit der Wahrheit der Ernst ein, und eine volle reine Freude ist unmöglich. „Das Glück des Menschen ist nur deshalb möglich, weil Gott dem Sterblichen den Blick in die immer leidenvolle Zukunft versagt hat.

„Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod."

Nur im Glauben und Fühlen liegt das wahre Heil des Herzens.

Im „Lohengrin" klingt auch die Sage vom treuen Eckhard (Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut!) an: Das Wunder muß, wie der Glaube, dessen liebstes Kind es ist, in verschwiegener Brust gehütet werden; der Sprache, dem Geschöpf des Verstandes, preisgegeben, verliert es Kraft und Dasein. Auch an die Sage vom Schatzgräber, der den Goldhort finden und schweigend heben soll, erinnert der „Lohengrin". An die Geschichte vom Schäferknaben, der die Prinzessin aus der Höhle befreit und der dabei nicht nach rückwärts sehen und nicht sprechen darf.

Eine alberne Entstellung und Verkehrung des mythischen Gehaltes von „Lohengrin" ist es, nach Bulthaupt, wenn man den Titelhelden zu einer Art tragischen Helden stempeln will, der die Erlösung, die er bringt, auf anderem Wege selbst sucht und nicht findet. Ich kann in dieser Auslegung keine Verfälschung der Grundidee des Werkes finden, sehe vielmehr in dem Bedürfnis des Helden nach Mitteilung seines Glückes, in dem Bestreben, Elsa dieses Glückes teilhaftig werden zu lassen, eine Art Selbsterlösung, nämlich eine Erweiterung des Ichs nach unten, die mit höherer Selbstbeglückung verbunden ist. Auch bei dieser Sehnsucht Lohengrins in die Tiefe bleibt der ewige Frühling des Grals mehr als ein „grün angestrichener Winter".

Bulthaupt findet an Elsa „nichts Großes". Sie sei keine „Harmonie" der Gegensätze, in denen sich das Leben umtreibe. Solche Harmonie findet sich aber höchst selten. Elsa halte ich vielmehr für ein durchaus getreues Abbild der menschlichen Natur,

zu der die Götter nicht herabsteigen können, ohne von ihnen irgendwie vermenschlicht zu werden.

Mit „Lohengrin" nimmt nun nach Liszts Behauptung die alte Opernwelt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht.

Noch ist die Zeit nicht allzufern, wo „Tannhäuser" und „Lohengrin" für musikalische Exzentrizitäten in formaler, harmonischer und orchestraler Hinsicht angesehen wurden. Daß Wagner den Tannhäusertext als Dramendichtung aufgefaßt wissen wollte, geht schon aus dem äußeren Umstande hervor, daß hier die gebräuchliche Gliederung in Arien, Rezitative, in Chornummern und Ensemblesätze, wie sie noch im „Holländer" vorhanden ist, ein für alle Mal zugunsten einer Einteilung in Szenen aufgegeben wird. Im ganzen „Tannhäuser" kommen nur zwei Duette vor. Die Chöre erhalten eine hohe dramatische Bedeutung und treten nicht ein einziges Mal unmotiviert opernhaft auf, wie noch der Spinnerinnenchor im „Holländer". Eine gewaltige Neuerung das, durch die der „Tannhäuser" zum ersten modernen Musikdrama wurde. Denn dem dichterischen Aufbau entspricht der musikalische mit der Kraft seiner Orchester-Seelensprache. Der „Lohengrin" bedeutet, musikalisch angesehen, wieder einen Schritt über „Tannhäuser" hinaus. Die ganze Lohengrinmusik, in wundervoller stilistischer Einheit gehalten, ist im Grunde aus drei Motiven entwickelt. Vom „Lohengrin" ab wird das Orchester die Seele und das Gewissen der Musikdramen Wagners. Man lese die klassischen Worte, die Nietzsche über das Mysterium von Wagners „Lohengrin" geschrieben hat! Was Wunder, daß die Kritik gegen das Werk wieder manchen Köcher voll giftgetränkter Pfeile verschoß.

Da das Hauptinteresse im „Lohengrin" auf einem innern Vorgange beruht, nämlich auf der seelischen Wandlung Elsas, entspricht zuerst dieses Werk — wie Chamberlain richtig nachgewiesen hat — den Anforderungen des Worttondramas. Um diesen psychischen Vorgang lagern sich aber noch eine ganze Reihe äußerer. Man empfindet gleichsam die Not des „tondichterischen Sehers" mit, der, um das Unaussprechbare des seelischen Konfliktes z. B. auf jenem dramatischen Höhepunkte am Schlusse des zweiten Aktes zu offenbaren, eine ganze Fülle äußeren Ausdrucksstoffes mit anwenden muß. Wagner ist im „Lohengrin" eben noch nicht zum Vollbewußtsein des Worttondichters vorgeschritten.

Webers „Euryanthe" hatte für die Charakteristik der düsteren Gestalten Ortrud und Telramund die Vorbilder geliefert, die große Gerichtsszene in Marschners „Der Templer und die Jüdin" den ersten Akt stark beeinflußt, der Streit der Königinnen im Nibe-

lungenliede lieferte ein Hauptmotiv und viele Einzelheiten für die große Szene des Brautganges.

Heute zählen wir beide Werke: „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, zu den besonders geschätzten. Wir begreifen kaum, was unseren Vätern an diesen Schöpfungen verworren oder unklar, häßlich oder willkürlich erscheinen konnte. Der bloße Umstand, daß seit dem Erscheinen dieser Werke eine gewisse Zeit verstrichen ist, hat schon eine Umbildung des Urteils zuwege gebracht. Inzwischen ist zudem bei uns wie im Auslande die musikalische Entwickelung überhaupt über Wagner hinausgegangen.

Die ersten theoretischen Schriften.

Auf die Frage Wagners: „Wo seid ihr, die ihr mit mir die gleiche Not empfindet?“, die er mit der Komposition des „Tannhäuser“ und des „Lohengrin“ aufgeworfen hatte, antwortete niemand. Wagner versuchte es nun mit kunstphilosophischen Schriften. So entstand zunächst die geschichtsphilosophische Abhandlung „Kunst und Revolution“, als erste Züricher Schrift (Herbst 1849). Sie schoß nur erst Bresche. Wagner wies darin nach, daß wir eine Kunst im umfassenden Sinne nicht hätten und daß nur die „große Menschheitsrevolution“ uns diese Kunst bringen könne. Der alte athenische Staat habe zur Zeit des Äschylos und des Sophokles das Gesamtkunstwerk der Tragödie gehabt, ein „kommunistisches Drama“. Es sei hervorgegangen aus der Religion, aus Mythos und Sage und sei somit mehr das Werk des Volkes als des einzelnen. Mit dem Verfalle dieses Staates sei auch dieses Kunstwerk untergegangen, und der Ekel am Dasein habe begonnen. An Stelle der Tragödie sei für zwei Jahrtausende die Philosophie getreten. Nur ganz wenige seien in dieser langen Zeit zu dem „einsam rieselnden, kastalischen Quell“ gelangt. Die Zustände allgemeiner Sklaverei in dem ganz materiellen Interessen hingegebenen römischen Weltreiche seien in grenzenlosen Ekel vor dem Dasein ausgelaufen. Diesen Jammergefühlen aber habe das Christentum entsprochen. Mit seiner Herrschaft sei die Schöpferkraft des Menschen zur Ehre eines abstrakten Gottes gestorben. Wie Wagner derzeit — er stand hier unter dem Einflusse Feuerbachs — über das Christentum dachte, führe ich noch an anderer Stelle aus. Wagner spricht hier dem Christentum, das zwar den theoretischen Grundsatz der allgemeinen Menschenliebe aufgestellt habe, die Fähigkeit ab, dieses Prinzip zu verwirklichen. Es wolle zwar alle seine Anhänger glücklich und frei machen; aber erst im Jenseits.

Da die Welt des Teufels, d. h. der Sinne, war, so mußte der Christ der Sinnenwelt, aus der doch die Kunst ihre Stoffe schöpft, ja jeder weltlichen Betätigung entsagen; denn diese führte den Unglücklichen unwiederbringlich der Hölle und dem Teufel

zu. Der Grieche suchte seine Erbauung im Amphitheater, der Christ im Kloster; dort richtete die Volksversammlung, hier die Inquisition.

Die Schriften Wagners aus der Züricher Periode verdanken — nach Chamberlain — ihr Entstehen vor allem dem Drange des Meisters, sich „alles Dämmernde zum Bewußtsein zu bringen". Das ist richtig; doch meine ich, daß auch der Mitteilungsdrang ihre Abfassung mit verursacht hat. Sie sind polemischer und konstruktiver Art. Das Umständliche ihrer Ideenführung und ihr Schwulst („die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode" — Nietzsche) stehen einer Bekanntwerdung in weiteren Kreisen entgegen. Ich teile darum nicht den Glauben Chamberlains, daß sie mit der Zeit „das Gemeingut aller werden".

Welch eine Verkennung des wahren Christentums also in diesen Schriften! Wagner führt dann weiter aus, daß es Aufgabe der Zukunft sein müsse, in einer allgemeinen Menschheitsreligion die Gegensätze zwischen Hellenentum und Christentum in der höheren Einheit des Reinmenschlichen aufzuheben. „So würde uns denn", schließt Wagner seine Schrift, „Jesus gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollo aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Werke zum Bewußtsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: „Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollo, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob!" Von der Herrschaft dieser allgemeinen Menschheitsreligion erhofft Wagner nun auch das Wiederaufleben des Gesamtkunstwerkes. Bei uns hätten die Einzelkünste immer eine egoistische Sonderexistenz geführt und dem Geschäfte industrieller Spekulation gedient. Der Gott der modernen Welt, der heilig-hochadelige Gott der fünf Prozent: Merkurius sei auch Gebieter und Festordner unserer heutigen — Kunst. Ihr wirkliches Wesen sei die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. „Sie dient zum Amüsement der Protzen. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im großen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmut aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention und läßt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Scherflein der Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebenssaftes ergießt."

Vom „Gesamtkunstwerke".

Wagners folgende Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850) wollte noch genauer zeigen, daß in der modernen Kunstwelt der Zusammenhang der Künste gelöst sei und wie das wirkliche Kunstwerk der Zukunft eine Vereinigung der drei Grundwurzeln der Künste zu einem einzigen Stamme sein müsse. Die bisherigen Versuche zur Wiedervereinigung der Dicht-, Ton- und Tanzkunst (lebendige Plastik und Pantomimik) hätten — so meint Wagner — nur ein scheinbares einheitliches Kunstwerk gebracht. Die Musik sei teils in Kirchengesang und andächtigen Opferduft verflüchtigt, teils in Oratorien, Kantaten usw. in kontrapunktischen Künsteleien vertrocknet, teils in der Oper verflacht und verwildert. Das gelte namentlich von der Oper. Sie wurde zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der Einzelkünste. So glänzend die Tonkunst auch im allgemeinen hier zu herrschen schien, wurde sie doch bald ihrer öfteren Unterordnung unter die Dicht- und Tanzkunst inne. Wohl haben Meister wie Gluck, Mozart, Beethoven, Weber da, wo die Oper nur irgend die Bedingungen in sich faßte, die ein völliges Aufgehen der Musik in die Dichtkunst und in ein harmonisches Gesamtkunstwerk ermöglichen konnten, die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerk vollbracht. Durch die Verbindung mit dem volkstümlichen Tanze und Liede haben die Symphoniker Haydn, Mozart, Beethoven die edle Himmelstochter für die Menschheit gerettet. Aber diese „absolute" Musik mußte erst in der 9. Symphonie von neuem den Bund mit ihrer Schwester, der Dichtung, schließen, um aus unbestimmten Gefühlen zur klaren künstlerischen Tat sich durchzuringen. Sie führt zur Geburt des Wort-Tondramas. Aber was unter besonders glücklichen Umständen dem einzelnen Genie glückt, gibt der Masse der Erscheinungen noch kein Gesetz. Bei seinen ferneren theoretischen Untersuchungen für die Anbahnung einer nationalkünstlerischen Kultur gelangte Wagner (Oper und Drama 1851) zu dem nämlichen Resultate wie Schiller, der das Theater auch zu einem Hauptkulturmittel erhoben und die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet wissen wollte. Wenn man aber geltend machen möchte, daß Wagner bei seinem Ideale des musikalischen Dramas der Musik nur deshalb einen so wesentlichen Einfluß zuschreibe, weil er ja selbst Musiker gewesen sei, so möge hier an einige Aussprüche unserer Klassiker erinnert werden, die von ihrem Standpunkte ausgehend, zu dem ganz gleichen Endergebnis gelangten. Lessing sagt in den nachgelassenen Fragmenten zu „Laokoon": „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben." Auch in verschiedenen Stücken der „Hamburger Dramaturgie"

hat er ähnliche Gedanken entwickelt. Über die Gluckschen Reformen schreibt Herder bei Besprechung der „Alceste“: „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg Gluck herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, seine Töne den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst dienen. Er hat Nacheiferung gefunden; aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind“. Auch in seinem „Vierten kritischen Wäldchen“, den „Humanitätsbriefen 83 und 87, in „Kalligone“ und „Adrastea“ (4.—6. Stück) spricht er ähnliche Gedanken aus. In einem Briefe an Goethe sagt Schiller: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlen Gestalt sich loslösen sollte.“ Auch Goethe träumte von dem Zusammenwirken der Künste und meinte einmal zu Eckermann: „Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen ist.“ Bekanntlich hatten auch die Romantiker ähnliche Auffassungen von dem Zusammenwirken der Künste. Sie wollten nicht nur die Künste, sondern alle geistigen Betätigungen durcheinanderquirlen. So spricht Friedrich Schlegel von einer „Universalkunst“, die „Lebenskunst“ sein sollte. Desgleichen huldigte Novalis einer ähnlichen Auffassung von der Vereinigung der Künste. Auch in die wissenschaftliche Ästhetik jener Zeit hatte die Idee vom Gesamtkunstwerk Eingang gefunden, so in den Schriften zweier Schellingianer. Dann in Mosels „Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes“ (1813).

Letzteres Werkchen ist, mit einer Einleitung und Erläuterungen versehen, neu herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. Dieser hat sich mit der Neuausgabe zweifellos ein Verdienst erworben. In dem Vorwort der in dem bekannten Münchener Verlage von Dr. Heinrich Lewy erschienenen Neuausgabe bezeichnet Schmitz als ihren Zweck, einen kleinen Beitrag zur historischen Quellenkunde der Theorien Wagners zu bieten, und in der sich anschließenden Einleitung führt er den Nachweis, daß Wagners Erscheinung, historisch betrachtet, nicht so isoliert dasteht, wie des Meisters ungewöhnliches Genie es zunächst glauben machen könnte. Ein Blick in die ästhetische Literatur zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts lehre — so führt Schmitz weiter aus — daß Wagner namentlich mit der Idee vom Gesamtkunstwerke nur einen Ge-

danken aufgegriffen habe, der dem geistigen Leben seiner Zeit ganz vertraut war. Von den Florentiner Erfindern der Oper, die um 1600 ganz ähnliche Lehren vom musikdramatischen Kunstwerke aufstellten wie hernach Wagner, führt Schmitz uns zu Gluck, der jene Lehren wieder auffrischte und weiter ausbaute. Von nun an gingen diese Theorien nicht mehr verloren. Alle hervorragenden Geister jener Zeit waren Theoretiker des Gesamtkunstwerkes. Mosel fand die in Rede stehenden Ideen außer bei den oben genannten Dichtern auch in der wissenschaftlichen Ästhetik seiner Zeit vor. In Wien im Jahre 1772 geboren, hatte sich Mosel, der es bis zum wirklichen Hofrat und ersten Kustos der K. K. Hofbibliothek brachte, zeitlebens dem eifrigsten theoretischen und praktischen Studium der Musik gewidmet; er entfaltete auch eine vielseitige musikliterarische Tätigkeit. In der aus deutschen und italienischen Elementen gemischten Wiener Tonsetzerschule, der auch Mosel angehörte, hatte sich zudem eine gewisse Gluckſche Lokaltradition erhalten, die es verständlich macht, wenn Mosel in seiner Ästhetik geradezu sagt, daß nicht er, sondern Gluck aus ihr spreche. Mosel betont in seiner Ästhetik immer wieder die dramatische Natur der Oper. Wie er seine Theorien im einzelnen ausführt und generell begründet, das stimmt mit Wagners Theorien oft bis zum Wortlaut überein. So spricht er z. B. den Fundamentalsatz von Wagners „Oper und Drama" mit fast identischen Worten aus. Er sagt da: „Die Musik ist nicht der Zweck, sondern nur das Mittel zum Zwecke der Oper". Bei Wagner heißt es diesbezüglich (Ges. Schriften III, Seite 231): „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht war." Mosel fixiert dann im weiteren Verlaufe seiner Schrift ganz klar die Idee des Gesamtkunstwerkes. Von echt Gluckschem wie modernem Geiste getragen sind wie diese allgemeinen Grundsätze vom Wesen der Oper auch Mosels Auseinandersetzungen über Einzelfragen der Opernästhetik. So schwebt ihm bei seinen Erörterungen über die Wahl geeigneter Opernstoffe die Idee eines Nationalkunstwerkes vor. Da sich immer alle Reformversuche auf musikdramatischem Gebiete um die Ausgestaltung der rezitativischen Partien und ihre Verschmelzung mit den ariosen Teilen drehten — man hat demzufolge die Geschichte der Oper geradezu als identisch mit der Geschichte des Rezitativs bezeichnet — verweilt Mosel bei der Theorie des Rezitativs besonders lange. Was er weiterhin über die möglichst innige Verschmelzung von Arie und Rezitativ sagt, hat Wagner mit begeisterter Konsequenz in dem Aufsatze: „Über die Aufführung des „Tannhäuser" gefordert. In Mosels Theorie der Arie macht sich

sein Gluckismus bis in die letzte Einzelheit bemerklich; es ist darin aber auch Wagners Lehre von der musikalischen Gestenführung vorweggenommen. Mosel hat diese Lehre von Noverre. In den Noverreschen Balletten war sie schon am Ende des 18. Jahrhunderts im einzelnen ausgebildet.

Auch der zu sehr verkannte Gottsched sah in der — üblichen — Oper „den Gipfel der Barbarei" und hat viele Grundideen des erst von Wagner klar entwickelten und in Werken erschaffenen deutschen Dramas als eine Notwendigkeit des deutschen Geistes empfunden. Er nennt Dichtung und Musik Schwestern, denen man gleiche Rechte zuerkennen müsse und die, vereinigt, dieselbe Absicht, nämlich das Drama, befördern sollen.

C. Maria v. Weber war sich des notwendig dramatischen Wesens der Oper wohl bewußt. Von seiner „Euryanthe" sagte er, diese Oper sei „ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste zu erhoffen. Wie schon gesagt, war ja der gesamten Romantik bei ihrem Streben nach Auflösung der die einzelnen Sparten des Geisteslebens trennenden Grenzen die Idee von einer Vereinigung aller Künste zu einheitlicher Wirkung selbstverständlich sehr geläufig und bei ihr höchst beliebt.

Wagner hat sich einzelne der Romantikergedanken sogar wörtlich angeeignet, so den Satz: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe". Der Ausspruch scheint von A. W. Schlegel übernommen zu sein. Dieser sagt nämlich einmal: „Musik ist die Kunst der Liebe".

Anm. Die von den alten Romantikern gepredigte Vermischung aller Sinneseindrücke kehrt heute wieder. Über Max Dauthendey heißt es in der Zeitschrift „Freie Bühne": Bei ihm singen die Düfte und färben sich die Töne."

Von neueren Philosophen faßt Herbert Spencer Poesie, Musik und Tanz als eine zusammenhängende Gruppe auf.

Gesamtkunstwerk-Gedanken haben wohl überhaupt immer, bald mehr, bald weniger, die Vorstellungen bewußter Theaterreformatoren beherrscht. Eine Art Gesamtkunstwerk beabsichtigte z. B. auch Noverre schon, der berühmte weitschauende Reformator des Balletts. Die Absicht, wenn nicht durch eine, so doch durch eine andere gleichzeitig hervortretende Kunst zu wirken, der Gedanke, durch vereintes Wirken mehrerer Künste einen vertieften Eindruck oder einen Eindruck schlechthin, um jeden Preis zu erzielen, hat bei diesen Bestrebungen unzweifelhaft mit eine Hauptrolle gespielt. „Vereint schlagen", „Viribus unitis" war ihre Parole.

Wenn Wagner in der Polyphonie der Künste im „Gesamtkunstwerk" den Gipfelpunkt aller Kunst schlechthin erblickte, so kann das

etwa nur in dem Sinne gemeint sein, wie der Tondichter die Polyphonie als den Triumph der Musik bezeichnet. Aber das Wesen der Kunst wie der Musik wird durch den Kontrapunkt nicht ausgemacht. Wer der Symphonie, dem Gedichte, dem Gemälde, dem plastischen Bilde die selbständige Daseinsberechtigung abspricht, wie Wagner es zu gewissen Zeiten getan hat, verfiele in dieselbe irrtümliche Einseitigkeit wie derjenige, der seit der Erfindung der Mehrstimmigkeit homophone Tonstücke, eine einfache Melodie nicht mehr als Musik gelten lassen wollte. Chamberlain allerdings behauptet, Wagner habe die Daseinsberechtigung der einzelnen Kunstarten nicht geleugnet. Das gehe aus zahllosen Stellen seiner Schriften hervor. Nur „böswilliger Unverstand" könne so etwas immer wieder „warheitswidrig" behaupten. Nun, diese zahllosen Stellen über die Einzelkünste beweisen nichts. Wenn Wagner hier der Malerei, der Skulptur, der Dichtkunst usw. hohe Verdienste zuschreibt, so geschieht es nur, weil er diese Verdienste der Einzelkünste in seinen geschichtsphilosophischen Exkursen als entwickelungsgeschichtlich bedeutsam würdigt. Jetzt, mit dem Auftreten von Wagners Gesamtkunstwerk haben die Einzelkünste nach des Meisters Meinung ihre Daseinsberechtigung verloren, wohl verstanden: ihre Einzel-Daseinsberechtigung. Und diese wird auch Chamberlain mit Wagner den Sonderkünsten unbeschadet seiner eben angeführten Behauptung absprechen. Nein, zahllos sind die anderen Stellen, aus denen unzweifelhaft hervorgeht, daß Wagner den Einzelkünsten eine selbständige Daseinsberechtigung abgesprochen hat. Beispiel: „Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich notwendige Kunst mehr". Oder: „Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen (bedeutsame nachbeethovensche Kompositionen) große Fähigkeit sich kundgibt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl inbezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt." Ferner: „Sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität (Beethoven!) auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistische selbständige Kunst zu sein vermochte, sobald, mit einem Worte, Beethoven seine letzte Symphonie ge-

schrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zustande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen ... Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen ... Ihr gebt euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethovenschen Symphonie leugnen zu wollen ... Ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe ... Bei Erwägung dieses vollkommenen schöpferischen Unvermögens sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu machen dem Kunstwerke der Zukunft, in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringere Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden (dem Sonder-Dasein!) Luft und Atem schlechterdings versagt sind." So stand Wagner zur Daseinsberechtigung der Musik als Einzelkunst. Hören wir, was er von der Dichtkunst in ihrem Fürsichsein hielt: „Die einsame Dichtkunst — dichtete nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur." Oder: „Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Literatur ist in Wahrheit nichts anderes, als das trotz Millionen Phrasen — ewig nicht zu Wort kommende, jahrhundertelang — in Versen und in Prosa — sich abmühende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens". Hört man aus diesen Worten nicht das Todesurteil der Sonder-Dichtkunst heraus?

Wagners Ansicht, daß die Architektur „keine höhere Absicht haben könne als einer Genossenschaft künstlerisch durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung notwendig ist (d. i. das Theater!); daß der Landschaftsmaler dem Himmel danken müsse, fortan in den Dekorationen leuchten zu lassen, was „an der einsamen Wand des Egoisten aufgehängt, ungesehen und unbewundert eindunkelt"; daß die Plastik „aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige" gleichsam erlöst werden müsse, wie sich die marmorne Galathee in Fleisch und Blut wandelt, daß also die wirkliche Bildhauerkunst in dieser von Wagner sogenannten „wahren Plastik" völlig untergehen solle — das ist alles so weit über das Ziel hinausgeschossen, daß man sich versucht fühlt, diese Ausführungen kaum ernst zu nehmen. Man muß aber immerhin das Ziel erkennen

und gelten lassen, für das ein unnütz verschossener Pfeil bestimmt war.

In seinen späteren Jahren ist Wagner diesen radikalen Ansichten und Übertreibungen leichterklärlicherweise abtrünnig geworden. Wenigstens ist er auf diese Extreme nie wieder zurückgekommen. Wohl aber hat er in seinen letzten Jahren viel maßvoller und beruhigter als in dieser Reformierungsperiode allerlei ästhetische, musikalische und dramaturgische Beobachtungen veröffentlicht, die, fern von jener geistigen Verfassung der künstlerischen Bilderstürmerei, über das Wesen fast aller Künste die hellsten Streiflichter verbreiten.

Wie denkt sich nun Wagner das Verhältnis der Künste zueinander im neuen Kunstwerk der Zukunft, dem Gesamtkunstwerk? Soll eine und welche dann den Vorrang haben, und warum? Irgend eine Kunst muß doch wohl mit gewissen Vorrechten, Leitungsbefugnissen ausgestattet werden; denn sonst könnte leicht ein unheilvolles Auseinanderarbeiten, eine tödliche Anarchie eintreten. In „Oper und Drama“ (1851) vertritt Wagner noch den schon oben angedeuteten Grundsatz, daß das Drama der Zweck, die Musik das Mittel des Ausdrucks in der Oper sei. Mit anderen Worten: Die Dichtkunst soll die Führerin im Gesamtkunstwerke werden. Sie soll für das Einzelmitwirken und Zusammenwirken der übrigen Künste bestimmend sein.

Als Wagner nun aber durch Schopenhauer hindurchgegangen war, setzte er seinem neugewonnenen Ideale entsprechend auch das Verhältnis der Einzelkünste zueinander anders fest. Über die Erscheinungswelt stellte er nun mit dem Frankfurter Philosophen die platonischen Ideen, die durch Vermittelung des Künstlerischen zum Bewußtsein gebracht werden können. Der Dichter aber, so meint Wagner, kann mittels der rationellen Sprachbegriffe diese Ideen nicht so klar anschaulich machen als der Musiker. Denn die Musik ist selbst eine umfassende Idee der Welt. Der konzipierende Musiker ist demnach — im Zustande der Inspiration — selbst in dieser Idee mitenthalten, und was er ausspricht, ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt sebst mit ihrem Wohl und Wehe, mit Freud und Leid. Nunmehr räumt Wagner also dem Gefühlsmäßigen als dem mehr Essentiellen den Vorrang vor dem Sprachlich-Logischen ein. In dem musikalischen Drama ruht das Hauptgewicht auf der Musik; die sprachliche Dichtung spielt fortan theoretisch nur eine sekundäre Rolle. Hatte der Meister früher Beethovens „Neunte“ namentlich deshalb gepriesen, weil hier der Autor von dem unsichern Meere der Töne die „rettende Küste“ gefunden hatte, so wird ihm der Boden dieser Küste nun schwankend

und heiß, und er begibt sich wieder auf das „Meer“ zurück. Da eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte unterlegt werden, so erhellt daraus nach Wagners Meinung, daß nicht der poetische Gedanke, sondern höchstens das von ihm aufgefaßt wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik angeregt hat. „Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muß daher stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren ausschlagen, daß es nur wieder zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich auch unsere großen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste stets von neuem erwogen, oder gar versuchten.“ (Ges. Schriften IX, S. 103.)

Nach Wagners jetziger Meinung schließt die Musik das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. „Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so gibt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich.“ In der Musik sei die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Dramas überhaupt zu erkennen. Die bewußte Darstellung der Idee der Welt durch das Drama sei durch die innern Gesetze der Musik vorgebildet. Und diese machten sich im Dramatiker ebenso unbewußt geltend, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Gesetze der Kausalität (und des Raumes und der Zeit!) für die Apperzeption der Welt der Erscheinungen.

Anm. Schopenhauers Ansicht, daß die Musik die Welt „noch einmal“ sei, gewinnt nach Fritz Mauthner einen neuen Sinn: sie ist der Ausdruck eines Versuches der Kunstwissenschaft, der Weltverinnerlichung, mit Hilfe qualitativ getönter Zahlenverhältnisse ein Bild der Welt als Psyche zu geben, eine Sprache zu schaffen, für das Reich der Intensitäten. Das Auge, der Raumsinn, hat uns zu den Abstraktionen des Extensiven gebracht, bis wir merkten, daß wir unser Inneres nicht auf Raumformeln bringen können; vielleicht kann uns das Gehör, der Zeitsinn die Traum- und Klangbilder geben, deren wir bedürfen, um die Symbole, die wir als Außenwelt schauen, in zeitlichen Verlauf zu verwandeln. Wenn wir so Raum und Materie nur als ein Sinnbild für intensive Vorgänge in der Zeit auffassen, als eine Sinnestäuschung, die wir umdeuten müssen, dann füllen wir etwa den Abgrund aus, der bisher unser inneres Dasein und unsere Außenwelt getrennt hat. Beides geht dann auf in einen unendlich mannigfachen, seelischen Zeitstrom, dessen geheimnisvolle, krause Verschlingungen wir mit Hilfe der Metaphern unserer Sinne noch zu erforschen haben.

Verhältnis von Wort und Ton zueinander.

Man sieht schon aus der verschiedenen Beurteilung, die Wagner dem Verhältnis von Wort zu Ton und umgekehrt in verschiedenen Perioden seiner Entwicklung hat zuteil werden lassen, daß dieses Verhältnis nicht so ganz einfach ist. Zur Klärung mögen folgende Erwägungen beitragen:

Musik und Melodie liegen in primitivsten Zuständen von Urrhythmik und unartikulierten Naturlauten (Urmelos) vor dem Wort.

Dementsprechend — und in Übereinstimmung mit dem schopenhauerischen Wagner — sagt Nietzsche: „Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem Wichtigere und Notwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich, und zwar immer wieder von neuem; nichts anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen". Und ferner: „Diese ganze Erörterung hält daran fest, daß die Lyrik ebenso abhängig ist vom Geiste der Musik, als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt."

Vom Urmelos muß man übrigens, um bis zur Grundlage der Entwicklung von Sprache und Wort vorzudringen, auf die Emotion zurückgehen. Sie ist ein mystisch-rhythmischer Bewegungsvorgang vom Ursein. Der Urrhythmus entwickelt sich vom Ursein aus chemisch-physiologischer Grundbewegtheit herauf nach einem mystischen Grundgesetze zur Emotion und zum Urlaut. Urmelos ist bereits ein durch Zwischenzustände hindurchgegangener besonderer Zustand solcher rhythmischen Bewegtheit und solcher Laute. Aus dem Urmelos entwickelt sich das Wort und daraus die Sprache mit ihrer Artikuliertheit, aus der Sprache die Melodie. Die eigentliche musikalische Melodie entwickelt sich mit und nach dem artikulierten Worte. So liegt also eigentlich Musik vor und nach dem Worte, umschließt es. Und diese Tatsache entspricht genau der gedoppelten Stellung, die Wagner der Musik angewiesen hat.

Die Sprache ist also nicht dualistisch von Urrhythmik und Urmelos abzulösen, sondern steht in unmittelbarstem, organisch unzertrennlichstem Zusammenhang mit diesen und ist deren höchste Grenze, Bindung, Vollendung und Offenbarung. Sie wird stets von dem Rhythmus der Emotion als deren vollkommenster und bewußt gewordener Ausdruck bedingt und ist bis in ihre winzigste Äußerung hinein musikalischer Urmelos.

Aus tierisch lautlichen Urwurzeln bilden sich wenige sprachliche Urwurzeln. Diese entwickeln sich weiter. Um sie herum beginnt das Gefüge und Gebilde der menschlichen Sprache zu entstehen und sich auszuzweigen, immer noch im engen Anschluß an Urrhythmus und Urmelos.

Je mehr sich in der Entwicklung des Menschengeschlechts das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete, desto erkennbarer entfernte sich auch das

Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie. Getrennt von dem Wortverse, der sich von der Melodie losgelöst hatte, schlug auch letztere einen besonderen Entwickelungsweg ein.

Über das schwierige Problem des Verhältnisses von Wort und Ton hat sich Wagner in „Oper und Drama" ausführlich verbreitet. Wie schon angedeutet, zeigt er die Urverwandtschaft von Wort und Ton. „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache (s. o.!); wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist." Der Vokal ist ihm nichts anderes als der verdichtete Ton. Die erste Empfindungssprache der Menschen stellt sich allein in den Vokalen dar. Sie geben den Wechsel der Gefühle mit ihrem schmerzlichen und freudvollen Inhalte wieder und stellen in der Sprache eine Zusammenfügung tönender Ausdruckslaute dar, die sich ganz von selbst als Melodie darstellen müßte. Diese Melodie (Urmelos!) wurde von entsprechenden Leibesgebärden begleitet. Von der wechselnden Bewegung dieser Gebärden nahm die Melodie ihr zeitliches Maß im Rhythmus und wurde zur rhythmisch gegliederten. Diese Melodie war maßgebend für den Wortvers, letzterer ihr untergeordnet, was aus der Betrachtung jedes echten Volksliedes ersichtlich ist.

Im Worte sucht sich der tönende Laut ebenso zur kenntlichen Unterscheidung zu bringen, als das Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenstände zu unterscheiden und sich über sie mitzuteilen sucht. In der reinen Tonsprache gibt sich das Gefühl allein zu verstehen. Für Unterscheidung der äußeren Gegenstände mußten die tönenden Laute in unterscheidende Gewänder (Konsonanten!) gekleidet werden.

Für den Tiefersehenden erhellt schon aus der Tatsache der Urverwandtschaft von Wort (Laut) und Ton die Wahrheit, daß es eigentlich gar keine absolute Musik geben kann. Da jede Emotion (und demzufolge ihre Nacherscheinungen: Urrhythmus, Urmelos, Laut, Ton, Wort, Melodie) in irgendwelchen Stimmungen, Vorstellungen und Willensantrieben begründet ist, so muß auch jede Musik im umfassenderen Sinne — sagen wir eine Symphonie, eine Sonate, ein „Charakterstück" — von irgendwelchen, wenn auch noch so vagen Ideen oder andern geistigen Voraussetzungen ausgehen. Diese müssen dem guten, geübten Musiker wenigstens in der Hauptsache klar vor Augen stehen. Wie könnten sonst Dirigenten und Musikästhetiker über den Vortrag aufklären, den Geist des Ganzen und einzelner Stellen aufzeigen wollen? Jede gute Orgelfuge, jedes Konzertstück und jedes Orchesterwerk hat einen

Inhalt, der ein Niederschlag innerer Erlebnisse oder äußerer Eindrücke ist. Jede gute Instrumentalmusik ist entweder innere oder äußere Programmusik. Im allgemeinen ist die Vorliebe für äußere Programmusik ein Merkmal innerlich ärmerer Zeiten (s. oben meine Ausführungen über R. Strauß und M. Reger!), eine Eigenheit von Entwicklungs- und Übergangsperioden gewesen. Dem entspricht genauestens, daß sie in der Gegenwart wieder merklicher vorgedrungen ist.

Einstweilen bringen die musikalischen Sezessionisten mit ihrem Schilderungseifer und ihrem Überrealismus wenigstens den einen Nutzen, daß sie die Entwicklung eines inhaltlosen und zwecklosen Formalismus heilsam stören.

Wagner bezeichnet die Dichtkunst als Äußerung des Verstandesmenschen, die Musik als Mitteilung des Herzensmenschen, die Tanzkunst als Darstellung des Leibesmenschen. Er übersieht dabei aber, wie G. Adler richtig bemerkt, daß einerseits in der Dichtkunst — wie er sie bezeichnet: in der „einsamen" Dichtkunst — Verstand und Gefühl sich uns ebenfalls in vollendeter Weise vereint mitteilen können, da die Sprache neben dem „Konventionellen", das Wagner ihr in unserer Zeit einzig zuerkennt, soviel ursprüngliche Kraft besitzt, um auch Mittlerin, Verkünderin von Gefühlsregungen und -Ergüssen zu sein. Man muß sie nicht erst in die „Urmelodie" zurückleiten, in der Wort und Ton als ein Untrennbares verbunden gewesen sind. Sicher kann die Dichtung auch heute für sich bestehen, ohne „in das Feld der Abstraktion, in die Philosophie gänzlich übertreten oder sich mit der Musik Beethovens verschmelzen zu müssen".

Der Skulptur versetzt Wagner den Todesstoß mit den Worten: „Wenn die starre Einsamkeit dieses einen, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Tote in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in totem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Stein uns die Bauwerke zur Einhebung des lebendigen Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nötig haben, dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein". Und was hält Richard Wagner von der Tanzkunst in ihrem Einzeldasein? „Sie (die Tanzkunst), ohne deren höchste, eigentümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten!"

Wagner und die moderne Tanzreform.

„Die bewunderswerte Tanzkunst der Griechen ist völlig heruntergekommen zum Ballett und zum Cancan. Die moderne Tänzerin ist nur noch eine Gliederpuppe ohne Seele. Alles Leben ist ihr in die Beine gefahren." Wagner hat vollkommen recht. Diese Wahrheiten gelten noch heute.

Doch sind bekanntlich seit mehreren Jahren allerlei tanzreformatorische Bestrebungen aufgetaucht und im Wachsen begriffen. Seitdem Isidore Duncan die künstlerische Grundforderung Wagners, daß in der Kunst alles Ausdruck, Sprache sein müsse, auf das Gebiet des Tanzes übertragen und ihre aus dem Studium griechischer Orchestik gewonnene Lehre von der Notwendigkeit einer Rückkehr zu den natürlichen Bewegungen des Körpers, zu formen- und ausdrucksreichen, freien Äußerungen der Körperlinien praktisch selbst betätigt hat, regt es sich auf orchestischem Gebiete an allen Enden zugunsten einer künstlerischen Umgestaltung des Tanzes. Aber man ist über die zu erstrebenden Ziele nicht einer Meinung und auch durchweg nicht klar. Die meisten Vertreterinnen des Reformtanzes — ich denke an die Wiesenthals, Rita Sacchetto u. a. — legen in ihren Tänzen den Nachdruck auf die Kunst des Ausdrucks in dem von der Duncan angezogenen Wagnerschen Sinne, vergessen aber zu sehr, daß der Tanz auch, und zwar in erster Linie, Kunst der Form ist. Die Duncan legt bekanntlich ihren Tänzen irgend ein bestimmtes künstlerisches Motiv unter: ein Stück aus einem Drama, ein Bild oder ein antikes Relief, das sie dann tanzend paraphrasiert und dessen Stimmungsgehalt sie dabei ausdrückt. Musik und stimmungsvolle Dekoration bringen dazu die weiteren Faktoren einer Art Gesamtkunstwerk, wie es die aus Tanz, musikalischen und pantomimischen Darbietungen sich zusammensetzende Orchestik der Griechen und in höherem, modernen Sinne die musikdramatische Kunst Wagners darstellt. Solche Gestaltung mußte natürlich der Duncan Kunst, die eben auf Orchestik und Wagnerkunst aufgebaut war, annehmen. Die Tanzreformatorinnen sind offenbar noch durch ein anderes Moment zu ihrer jetzigen Ausdruckskunst bestimmt worden. Den Tanz wollten sie reformieren, den des Ballets und den des Gesellschaftssaales. An den ersteren dachten sie sicher zumeist und zuerst, und da hielten sie sich wohl nicht klar genug gegenwärtig, daß die Balletkunst aus Tanz und Pantomimik besteht, und richteten ihr Augenmerk zu sehr auf eine Ausgestaltung des Tanzes nach Richtung symbolischer Mimik und aller Art Pantomimik, wodurch sie allerdings dem heutigen Ballet überhaupt, das ja nur zu oft ein sinnliches Spiel stereotyper Formen und Formeln ist, wieder einen großen künstlerischen Dienst erwiesen. Aber nicht darauf kommt

es heute mehr an. Diese Ausdruckskunst bedarf in einer Zeit, wo Wagnersche Kunst im Zenith ihrer Anerkennung steht, eigentlich gar keiner Einzelvertreterinnen mehr. Wir haben solche Tanzkünstlerinnen zudem schon in früheren Jahrhunderten gehabt. Die Prevost (unter dem Sonnenkönig Ludwig XIV.) tanzte als erste Instrumentalsoli und gab damit symbolische Kunst. Die Sallé (unter Ludwig XV.) wagte als erste große Expressionistin zuerst pantomimische Gesten und Stellungen auszuführen. Sie hat nie Entrechats oder Pirouetten gemacht. Poetischen Ausdrucks waren auch die übrigen Sterne der hohen Zeit des Ballets fähig: die gefeierten Camargo, Guimard, Barbarina. In England war es Lady Hamilton, die Freundin Nelsons, welche von antiken Statuen die ruhige, einfache Behandlung der Linie übernahm und diese „Statuen tanzte". Ihre Attituden der Niobe, Galathee, Kleopatra waren Typen der Sehnsucht, Reue, Verzweiflung, Freude. Hundert Jahre später, in unseren Tagen, wurde Loie Fuller die Solistin der tanzenden Farbe. Sie bewegte nur ihr vielgefaltetes weißes Kleid, das durch farbenwandelnde elektrische Reflektoren beleuchtet wurde, in Serpentinwindungen, und siehe da, es war ein Impressionismus erzielt, der den elementaren Prozeß reiner aufleuchtender Farben mit raffinierter Ausstattung stimmungsvoll zusammenbrachte.

Wir haben alle diese Spezialitäten und ihre Auswüchse: Mänaden, Cancan- und Schlaftänzerinnen erlebt und brauchen nur noch Künstler und Künstlerinnen, die den Tanz als Formkunst umgestalten. Diese werden aber nur dann Ersprießliches leisten können, wenn sie alle komplizierten künstlerischen Motive, namentlich die poetischen (lyrische und vornehmlich dramatische) für die Tanzkunst beiseite lassen und sich an einfache plastische, malerische und rhythmische Vorwürfe halten. Sie werden vor allem die gänzlich unkünstlerischen, ja scheußlichen und gemeinen Motive der Bewegung, wie sie in den modernsten Schiebe- und Gliederverrenkungs-Tänzen sich breit machen, von der Tanzkunst fernhalten müssen, damit wieder größere Schönheit der Körperlinien, schöneres Ebenmaß in Formen und Bewegungen erzielt, die rein ästhetische Freude am menschlichen Körper wieder geweckt und die Tanzkunst zu dem wird, was die geistvolle Rahel, die Gattin Varnhagens von Ense, in ihr sah: die Kunst, in der der Mensch selbst Kunststoff wird und sich frei, gesund vorträgt.

Solcher Art Formtanzkünstler werden um so leichteres Schaffen haben, als unsere Zeit einer Kultur des menschlichen Körpers überhaupt wachsende Betätigung zuwendet. Sie werden eine ihrer vornehmsten Aufgaben darin suchen, unsere Ballettänzerinnen

nicht nur aus dem überlebten, symmetrisch-mathematischen Evolutionsschema herauszureißen und ihnen natürliche Gefühlsausdrucksformen anzugewöhnen, sondern vor allem auch deren Körper von Korsett, Trikot, Gazerock und Stöckelfuß zu befreien. Erst dann wird z. B. das wundervolle Gebilde des freien Menschenfußes recht zur Geltung kommen und das feine, weiche Gleiten des Fußes wieder zum Ausdruck des edlen menschlichen Ganges werden. Eine Kunst des Tanzes werden sie schaffen müssen, die auf einfach-gesunden, ethisch-ästhetischen Grundlagen ruht und die ihre Grenzen in der Wiedergabe sinnengefälliger und leichter seelischer Eindrücke findet, eine Kunst auch, die der einseitig sexuellen Auffassung alles Körperlichen mit den Mitteln größten Kunsternstes entgegenwirken kann. Bemerkenswerteste Ansätze zu einer solchen Kunst sind in den Versuchen Jacques-Dalcroze in Dresden-Hellerau gegeben. Bei zu erhoffender weiterer Ausbreitung und Durchbildung dieser Versuche wird die Welle dieser Reformbewegungen auch die Walzerseligkeit in unseren Gesellschaftssälen hinwegspülen und auch dorthin bewußte Schönheit des Körperspiels tragen, sie wird weiter auch die künstlerische Reinigung unserer „Tanzstunden" vornehmen, die so oft die Harmonie der Körperlinien unentwickelt lassen. Der Tanz wird sich dann mit mehr Pflichtbewußtsein gegenüber dem Sinne der Bewegungen wappnen. Die köperliche Ausdruckslosigkeit des Einzelmenschen wird dann in einem freien, schönen Formenspiel sich zeigen, das den morschen Stamm unserer Tänze mit bunten Blüten überschüttet.

Das „Reinmenschliche".

In seinem Gesamtkunstwerke nun wollte Wagner das von aller Konvention losgelöste „Reinmenschliche" zur Darstellung bringen. Das „Reinmenschliche" war seiner Ansicht nach völlig verschüttet, verdeckt. Es mußte wieder ausgegraben, von neuem dargestellt werden. So wählte Wagner denn für sein Worttondrama nur solche Stoffe, deren Handlung durchaus und allein auf reinmenschlichen Motiven ruhte. Keine historischen Stoffe mit ihren dem Gefühl als solchem fremden politischen Vorgängen und Zuständen. Auch keine modern-gesellschaftlichen Stoffe mit ihren unwahren Sitten, äußerem Firnis, ihren Verlogenheiten und Konventionen.

„Die Poesie ist zum Epos und Roman herabgesunken (!!) — sagt Wagner — und hat sich erst zur Zeit der Renaissance wieder zum Drama erhoben, das aus dem Roman oder aus der Geschichte seine Stoffe entlehnte." Wagner wird hier zur Betrachtung von Shakespeares Schaffen geführt. Seine Beschäftigung mit dem großen Briten gliedert sich im allgemeinen in zwei Perioden. Die erste fällt etwa in die Jahre 1849—51 (die Revolutions-

und ersten Exiljahre). In ihr bewegt den Meister die Frage nach der Entstehung des Shakespeareschen Dramas. Die zweite liegt 20 Jahre später. In ihr sucht Wagner in erster Linie den Charakter des Shakespeare-Dramas sich klar zu machen. Das moderne Drama hat — so sagt Wagner — zweierlei Ursprung: einen natürlichen, den unserer geschichtlichen Entwicklung eigentümlichen Roman — und einen fremdartigen, unserer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das nach den mißverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama. Die höchste Blüte des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas sieht Wagner in den Schauspielen Shakespeares, während die Tragödie Racines im Gegensatze dazu dem Schemen eines mißverstandenen antiken Ideals nacheifert.

Allerdings läßt sich das moderne europäische Drama in ein volkstümliches und in ein gelehrtes scheiden. Während das erstere sich aus den geistlichen Mysterien allmählich entwickelt hat, ist das Kunstdrama der Renaissance eine mit Bewußtsein angestrebte vermeintliche Nachahmung des griechischen Dramas, in Wirklichkeit eine solche der pseudogriechischen Dramen Senecas. Das griechische Drama sowie das mittelalterliche Volksdrama aber sind beide aus dem Gottesdienste hervorgegangen. Insofern das Shakespearesche Drama auf dem alten, volkstümlichen aufgebaut ist, wird sein Ursprung letzten Endes in dem epischen Bestandteil des christlichen Gottesdienstes zu suchen sein, während die aus dem Kunstdrama aufgenommenen Elemente auf Seneca zurückgehen oder auf dessen englische Nachahmung. Man kann daher nicht Wagners — allerdings geistvoller — Hypothese zustimmen, wonach der Roman als der Ursprung des Shakespeareschen Dramas anzusehen sein soll. Wohl aber diente der Roman Shakespeare häufig als Stoffquelle. Übereinstimmen werden wir mit Wagner, daß Shakespeare die trockene, historische Chronik in die lebensvolle Sprache des Dramas übersetzt, daß der große Dramatiker dieses Daguerrotyp zum farbigen Ölgemälde belebte. Shakespeare nimmt — nach Wagner — in der Tragödie einen so unvergleichlichen Platz ein, wie Beethoven in der Musik. Aber seine Bühne zwang ihn zu einer undramatischen Zersplitterung der Szenen und hinderte ihn an der nötigen Konzentration. Während die englische Bühne aus dem Volke, ist die französische aus dem Palaste hervorgegangen. Sie war äußerst glänzend, aber seelisch leer. Goethes und Schillers dramatische Kunst bewegt sich zwischen den beiden Polen Shakespeare und Racine, zwischen Volksmäßigkeit und Formenschönheit. Diese lassen sich nicht vereinigen (?!). Darum sind die Klassikerdramen keine Dramen?!). Überhaupt ist das

Literaturdrama innerlich unhaltbar, eine seelenlose Dichtkunst, eine tonlose Musik (!). Speziell Schiller fehlte darin, daß er die Geschichte zum Gegenstand der Tragödie machte. Sie ist hierfür ein zu spröder Stoff. Nur aus dem Mythos kann das Drama geboren werden. Das Drama der Zukunft wird, wie das griechische, die Dicht-, Ton- und Tanzkunst vereinigen und sie auf dem Hintergrunde einer großartig malerisch-plastischen Szenerie sich abspielen lassen. So etwa Wagner über bisherige Dramatik.

Wagner und Feuerbach.

Es erhellt aus dem Gesagten, einen wie bedeutenden Eindruck auf Wagner das System eines Denkers machen mußte, der eben denselben Begriff des Reinmenschlichen in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt hatte. Dieser Philosoph war Ludwig Feuerbach, der genialste und in gewissem Sinne radikalste Schüler Hegels. Er hat Wagner allererst zum philosophischen Denker gemacht, soweit Wagner als Künstler dies überhaupt werden konnte. Er hat unserm Meister das philosophisch-fachmännische Rüstzeug geliefert. Man hat vielfach den Einfluß Feuerbachs auf Wagner als recht unbedeutend hinzustellen gesucht. Namentlich haben das die beiden Wagnerschen Hausbiographen Glasenapp und Chamberlain getan. Dagegen haben Dinger, Rudolf Louis, Bürkner und R. Lück Wagners Abhängigkeit von Feuerbach und den Junghegelianern klar dargetan. Feuerbach hat in der Zeit um und nach 1848 um seiner stürmischen, freiheitlichen Schriften willen einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Seine Bücher wurden sogar in Moskau von den revolutionären Klubs mit Begeisterung gelesen. So wurde der Führer des Dresdener Aufstandes, Bakunin, sein Anhänger. Durch ihn und Röckel wurde Wagner schon vor der Lektüre von Feuerbachs Schriften mit dessen Ideen im allgemeinen bekannt.

Chamberlain meint, Wagner habe voreilig das erste beste Schema, das ihm in die Hände fiel, das Feuerbachsche, benutzt.

Auch nach Seiling war die durch Feuerbach bei Wagner hervorgerufene Krisis „rein intellektuell und somit ziemlich oberflächlich". (!?) Im Gegenteil muß gesagt werden: Wagners Kunstwerk der Zukunft beruht ganz auf Feuerbachschen Ideen. Sein Inhalt ist allein der schöne und starke, durch die höchste Liebeskraft zur Freiheit gelangte Mensch. Chamberlain irrt, wenn er behauptet, „daß wir in Wagners Schriften aus der Züricher Zeit nur einige ganz allgemeine Berührungspunkte mit Feuerbach antreffen, aber gar keine eigentlich philosophischen. Er irrt ferner, wenn er sagt: „Wir wissen also mit Bestimmtheit (!?), daß, als Wagner seine ersten revolutionären Schriften verfaßte und sein „Kunstwerk der Zukunft" Feuerbach widmete, er nichts weiter

von diesem Philosophen kannte als jene einzige Jugendarbeit" (Gedanken über Tod und Unsterblichkeit). Wagner sagt selbst in der „Einleitung zum dritten und vierten Bande" seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen": „Aus der damals (1849) mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbachs hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen usw." In der Widmung des „Kunstwerkes der Zukunft" an Feuerbach hebt Wagner klipp und klar hervor, daß dieses Werk namentlich dem Einflusse der Schriften des Philosophen „ihr Dasein verdanke". Diese Widmung ist allerdings in die gesammelten Schriften nicht aufgenommen. Als nämlich Wagner später im Fahrwasser der Philosophie Schopenhauers schwamm und der Freund König Ludwigs geworden war, ließ er, um nicht an seine früheren revolutionären Ideen und an die junghegelische Philosophie erinnert zu werden, fast alle Hindeutungen auf seine früheren Beziehungen zu Feuerbach aus seinen Werken verschwinden. Es ist also durchaus nicht „einzig Wortklauberei", eine Abhängigkeit Wagners von Feuerbach anzunehmen. Feuerbach hat dem Meister wahrhaftig mehr als „einige Formeln für sein Denken geliefert". Er ist auch alles andere als „ein armer Parasit an dem abgedorrten Baume des Hegelianismus". Hegel und Feuerbach sind noch lange nicht „überwunden". Im Gegenteil. Wagner mußte durch den Bruckberger Philosophen tief berührt werden. Feuerbach hielt etwa die Mitte zwischen Hegel und dem Materialismus der Büchner, Vogt und Moleschott. Er arbeitete mit den Denkmitteln Hegels, wollte aber nicht den Geist, sondern die blühende Materie verherrlichen. Trotz des Tributes, den Hegel durch seinen Historimus der Romantik dargebracht hat, ist seine Philosophie dennoch ein Kampf und Sieg über die Romantik. In ihr wird der Geist Herr über die Natur und die Geschichte Herr über den einzelnen, und so bedeutet sie die Abkehr von der romantischen Naturphilosophie und die Abkehr vom romantischen Subjektivismus. Hegels Philosophie ist ein Kampf gegen das Individuum. Darum haßte auch Nietzsches „Erzieher" Schopenhauer den Hegel der Objektivität gewissermaßen antecipando als den großen Gegenfüßler seines individualistischen Zöglings. Letzterer ist Hegel mit der Zeit allerdings gerechter geworden als der romantische Meister selber. Feuerbach wandte sich also, indem er die unbedingte Gefolgschaft Hegels verließ, vom Geist der Objektivität ab. Aus Feuerbachs Schriften ging Wagner gleich wie seinem Freunde Gottfried Keller das Diesseits in verklärter Gestalt auf. Feuerbach wurde ihnen zum Propheten der Wirklichkeitsfreude und der Lebensbejahung. Wagners Schriften der Züricher Periode stehen ganz im Zeichen

Feuerbachs. Sie sind nicht rein individualistisch gedacht, sondern kollektivistisch im Sinne und auf Grund entwicklungsgeschichtlicher Ansichten und Hoffnungen. Ja, Wagner stellt in diesen Schriften die Form des Kunstwerkes der Zukunft fest, und diese Form verändert sich auch später nicht, als er von intellektualistischer Kunstlehre mit Schopenhauer zu supranaturalistischer ästhetischer Mystik übergegangen war.

Feuerbach war von der Theologie zur Metaphysik und von da zum anthropologischen Atheismus übergegangen. Er hatte von sich selbst gesagt: „Gott war mein erster Gedanke, die Vernunft mein zweiter, der Mensch mein dritter und letzter Gedanke". Der Übergang von der Anschauung, daß die Vernunft das eigentliche Grundwesen des Menschen sei, zu der Überzeugung, daß nur im wirklichen, den lebendigen Körper und die Seele gleicherweise umfassenden Sinnenmenschen das wahre Wesen des Menschen sich offenbare, bezeichnet den Abfall des Junghegelianers Feuerbach von seinem Meister Hegel und die Begründung seines eigenen sensualistischen Systems. Von dieser Bedeutungserhöhung der Sinnlichkeit mußte sich der mit stärstem Sinnlichkeitstriebe begabte Wagner sehr angezogen fühlen. Und so war es denn vor allem der Begriff des „Reinmenschlichen" oder des Natürlichen, der Wagner zu Feuerbach hinzog. Dieser Feuerbachsche Mensch ist aber nicht etwa das Individuum im Sinne des „Einzigen" von Max Stirner, sondern im Grunde genommen etwas nur Gedachtes, das „Wesen des Menschen". Es ist die Idee des Menschen, wie er von Natur aus ist, und das Ideal des Menschen, das er verkörpern wird, wenn er sein fernes Zukunftsziel erreicht haben wird. Die Idee des Menschen kann sich aber zu seinem Ideal nur auf Grundlage von Entwickelungsmöglichkeiten emporbilden. Was der Mensch also an sich, aber zunächst nur keimhaft ist, vermag er hiernach im Laufe langer Zeiten in naturnotwendiger Entwickelung aus sich heraus voll zu entfalten. Es ist also ein optimistischer Naturalismus, den Feuerbach vertritt. „Diesen Entwickelungsgedanken hatte Feuerbach aus seiner Hegelianischen Periode beibehalten und Wagner hat ihn übernommen" (Louis.) Der Protest Feuerbachs gegen die Weltanschauung Hegels beruht aber darauf, daß ersterer ein Vorhandensein des Geistes vor seinem Auftreten im Menschen nicht anerkennen wollte. Für eine solche Lehre gibt es keine Möglichkeit, die Vorgänge und Dinge von einem geistigen Urwesen abzuleiten. Die Menschheit wird dadurch ohne göttliche Leitung — aus sich heraus, durch das hauptsächlichste ethische Entwickelungsprinzip, die Liebe, eine immer höhere Stufe der Entwickelung ersteigen.

Der Zweck der Schrift Feuerbachs vom „Wesen des Christentums" sollte es sein, die Menschen aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus Kammerdienern Gottes zu freien Bürgern der Erde, aus Christen zu Menschen zu machen. Bei alledem ist Feuerbach ein feuriger Idealist. Er will die Menschen beglücken, sie zu seinen Idealen erziehen. Er preist die Religion des Atheismus. Daß es eine solche merkwürdige Religion geben kann, hat uns seitdem der älteste Buddhismus gelehrt (Oldenberg, Buddha. Sein Leben, seine Lehren, seine Gemeinde. Berlin, Hertz. 1881).

Man hat jetzt nachträglich bei Aristoteles die Lehre vom „Reinmenschlichen" entdecken wollen, und Wagner knüpft selber unmittelbar an Aeschylos und Sophokles an, deren „reinmenschliche Kunst das schönste Ergebnis hellenischer Geschichte sei" („Kunst und Klima".) Wir Modernen hatten aber das Wissen von diesem Gesetz der „notwendigen" Beschränkung auf das Reinmenschliche gründlich verloren.

Wagner entdeckte — nach Chamberlain — was Schiller noch nicht wußte: die Musik ist ein weiblicher Organismus (wirklich?), aus sich selbst kann sie nicht gestalten, sondern der dichterische Seher muß sie befruchten; einzig im Drama kann die Musik Gestalt gewinnen. (So?) Und doch spricht Wagner von der gewaltigen Entwickelung, die die undramatische Musik genommen. Meint der Meister damit nur die leere Form? Ich dächte, doch auch den Inhalt. Hat sich die Musik in der 5. Symphonie Beethovens, in der „Appassionata" nicht selbst gestaltet?

Allerdings gibt es — wie schon oben gesagt — überhaupt keine völlig „absolute" Musik (Wagner meinte vom absoluten Musiker, er irre auf dem unabsehbaren, grauen Nebelfelde reiner, absoluter Erfindung umher). Irgend etwas drückt jede Musik aus, in irgend einer Weise wird sie von außer-reinmusikalischen Gesichtspunkten beeinflußt. Wir wissen ja, in der Urform ist Melos, Urrhythmus, Gedanken und Empfindung eins. Aber man kann sich wohl vorstellen, daß sich die Musik auf dieser physiologisch-geistigen Grundlage selbständig entwickeln konnte.

Chamberlain meint dagegen: „Es war aber ebenfalls ein Irrtum, zu vermeinen, Worte, Gedanken, Verse könnten die Musik bestimmen." Er beruft sich dabei auf das Wort Wagners: „Nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes oder Schillers, können die Musik bestimmen; das vermag allein das Drama (?!), und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der

Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören."

Da irren aber sowohl Meister wie Schwiegersohn. Also wären Schuberts, Schumanns, Wolfs, Brahms', Jensens, Cornelius', Franzens und anderer Lieder umsonst geschrieben, wären Irrtümer? Was heißt übrigens: Worte, Gedanken, Verse können die Musik nicht bestimmen? Hat denn ein dichterischer Gedanke wirklich nicht eine Art Äquivalent in entsprechenden Tongedanken? Dichterische Gedanken sowohl wie musikalische sind Ausfluß und Versinnlichung dahinterstehender höherer Ideenformen und können in ihrer Verbindung diese sozusagen von zwei Seiten zeigen, besser zeigen als in ihrer Vereinzelung. Und darauf kommt es an. Dies „bestimmen" sollte man im Sinne von „die Richtung" weisen verstehen. Und da meine ich: Dichterische Gedanken können musikalischen die Richtung angeben und umgekehrt, und zwar deshalb, weil beide Arten aus derselben geistigen Wurzel einer Grundidee aufsprießen. Das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst (Lyrik) ist also nicht ein „durchaus illusorisches", wie Wagner und mit ihm Chamberlain meinen. Die Verse eines Goethe, Heine, Möricke sind nicht in einer „absoluten Verstandessprache" geschrieben, sondern enthalten prästabilierte Melodien, die „nach Musik schreien", will sagen: sie haben dichterisch-musikalische Grundideen. Die Musik ist zwar im allgemeinen vieldeutig und besagt mehr als die Dichtung; doch gibt es genug Fälle, wo sich Dichtung und Musik in der Hauptsache vollständig decken (siehe Hugo Wolfs Lieder!).

Feuerbach vollzog diese denkwürdige Umstülpung des Hegelianismus von seiner „Kritik der Hegelschen Philosophie" an (1839) bis zu den Schriften über das Wesen des Christentums und der Religion. Er spürte zuerst in der Hegelschen Lehre den „theologischen Rest" auf, den er in der Annahme des reinen Geistes, in dem Glauben an das Übersinnliche fand. Er entdeckte sodann, daß auch das metaphysische Denken, wenn es die Idee oder das Allgemeine für das wahrhaft Wirkliche hielt, noch im Banne der alten Illusionen sich befinde. Und ganz nach dem Rezepte Comtes endete er bei der positiven Ansicht, daß nur das Einzelne das Wirkliche sein könne, das Sinnending und der konkrete Mensch. Was man das Übernatürliche genannt habe, sei das Unnatürliche.

Hatte Hegel gesagt, die Natur sei das Andersein des Geistes, so ist für Feuerbach der Geist das Andersein der Natur, die Entzweiung des Menschen in seine niedriger-sinnliche und seine höhere, bessere Sphäre. Insbesondere suchte Feuerbach die religiösen Vorstellungen durch seine Wunschtheorie in der Weise zu erklären, daß der Mensch das Ideal seiner Gattung zu göttlichen Wesen und

Eigenschaften hypostasiere und mythologisiere. Aber während Feuerbach in seiner Theorie allem Gattungsmäßigen Vernichtung drohte, lebte die menschliche Gattung in dem Gefühle der Mitfreude, auf das er seine Ethik gründete, für sein warmes Herz fort. Mit Feuerbach glaubt Wagner an die Zukunft, an die Möglichkeit einer endlichen Verwirklichung seiner künstlerischen Ideale. Es war bei ihm wie bei dem ehrlichen, sympathischen Feuerbach ein hochherziges Hoffen und Kämpfen, daß der Tag der Edlen endlich komme. Noch in einem dritten Punkte, einem bedeutsamen Wesenszuge, ist Wagner mit Feuerbach verwandt. Letzterer war trotz seines Atheismus eine religiös veranlagte Natur. Von Wagner kann dasselbe in der Steigerung gesagt werden. Obwohl er in dieser Zeit Gott durch Natur und Mensch, Religion durch das „Reinmenschliche", durch Ethik und Kunst, Christentum durch Griechentum (Gott Apollo), Staat und Kirche durch Revolution ersetzt wissen wollte, bewunderte er doch die Person Jesu, des ersten Verkünders der allgemeinen Menschenliebe, und trug sich mit dem Plane, ein Drama: „Jesus von Nazareth" (auf das ich noch zu sprechen komme) zu schreiben. Während er, ganz im Banne der Schopenhauerschen Philosophie gehalten, am „Tristan" arbeitete, tauchte zum ersten Male das Bild des reinen Toren „Parsifal" vor seinem innern Auge auf. In der Vor-Feuerbachschen Zeit aber trat Wagners tief religiöses Empfinden immer wieder in unzweideutigster Weise hervor. Unter seine 1833 beendigte erste Oper „Die Feen" schrieb er die Worte „Finis. Laudetur Deus. Rich. W.". Im „Rienzi" hebt der Held seine Hände zu dem Gott empor, der Rom neuerschaffen hat. Die Pilger im „Tannhäuser" singen christlich fromme Weisen auf ihrem Zuge nach Rom. Tannhäuser selbst sinkt in Andacht vor dem Kreuze nieder, die Seele des frommen Wolfram sammelt sich im Gebet, Elisabeth fleht fürbittend zu Maria. In mystischer Entrücktheit erhebt sich Elsa zur Gottheit, König Heinrich ruft Gott zum Richter im Entscheidungskampfe an; Lohengrin, der Abgesandte des Grals, kniet dicht am Strande zu einem Gebet nieder. Alle diese religiösen Züge sind nicht Operneffekte, sondern Bekenntnisse einer wahrhaft religiösen Seele. Dafür spricht nicht bloß die Wärme der Empfindung, die aus diesen Gebeten uns entgegenstrahlt, sondern auch der Umstand, daß wir in ihnen zum großen Teile Hauptwendepunkte der Handlung zu erkennen haben. Auch in Wagners Prosaschriften aus jener Zeit, so in der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", findet sich die Bedeutung des Gebets für die Seelenverfassung des Menschen hervorgehoben. Wagner wurde in dieser Zeit von einer eigenartig mystischen, aus Musik und Religion, Gottes- und Geniusanbetung zusammenflie-

ßenden Stimmung beherrscht. Offenbart uns doch auch die Musik das innere Wesen des Universums (wie noch weiter unten gelegentlich der Besprechung der Schopenhauerschen Periode Wagners gezeigt werden soll), wird doch in dem Genius, wie oben wiederholt gesagt, ein Stück der Fülle der Gottheit offenbar. In jener Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" rief Wagner mit seinem sterbenden Musiker aus: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven. Ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen unteilbaren Kunst. Ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt. Ich glaube, daß alle durch diese Kunst selig werden. Ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde. Ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod rein aufgelöst sein wird." Hier bekennt sich Wagner, wie man sehen kann, auch klar zum Unsterblichkeitsglauben. Die Erlösungsidee, die sich bekanntlich durch alle Dramen Wagners vom „Holländer" an zieht, nimmt in „Tannhäuser" und „Lohengrin" einen ausgeprägt christlichen Charakter an.

Wenngleich Wagner in der Zeit seines Junghegelianismus solche religiöse Stimmen, wie sie uns aus den genannten Musikdramen entgegentönen, nicht erklingen ließ, bewahrte er sein tiefreligiöses Empfinden auch in dieser Periode, und die haben entschieden unrecht, die im Hinblick auf den alternden Wagner diesen eine Konvertitennatur nennen.

Auch bei dem Religionszertrümmerer Feuerbach war das Religiöse geradezu ein Grundzug seines Charakters. Eben darum wird dieser Philosoph nicht müde, seine Gedanken von der Entstehung aller Religion, daß sie nämlich nichts anderes sei als das nach außen, beziehungsweise ins Jenseits projizierte Bild des eigenen Wesens des Menschen, in immer neuen Variationen zu wiederholen, weil er tief überzeugt ist von der Wahrheit und Bedeutung dieses Sehnsuchtsgefühles, dieses metaphysischen Bedürfnisses, das den Menschen zwingt, immer wieder den Inhalt seines idealen Wünschens zu personifizieren. Die Götter sind nach seiner Meinung Projektionen des Besten in uns, Ideale der Völker, das Kollektaneenbuch unserer höchsten Empfindungen und Gedanken; aber objektiv sind sie nicht. Der Mensch ist diesem ersten deutschen Positivisten nicht die fleisch- und blutleere Abstraktion des Hegelschen Panlogismus, Gefäß und Durchgangspunkt der Idee, sondern der ganze runde und volle, der sinnlich sichtbare Mensch nach allen Seiten seines Wesens und in der ganzen Vollsaftigkeit und Leibhaftigkeit desselben. Darin berührt sich der Feuerbachsche Anthropologismus mit dem Realismus des „Jungen Deutschland", das

auch der Sinnlichkeit, dem Fleische, überhaupt der Weltwirklichkeit wieder zu ihrem Rechte verhelfen und sie gegen alles Asketische schützen wollte. Feuerbach fühlt sich geradezu als Apostel einer neuen, reinen Vernunftreligion. Nicht etwa wie David Friedrich Strauß, bloß zur Befriedigung eines rein intellektuellen, wissenschaftlichen Bedürfnisses; nein, er will Hilfe, Rettung bringen aus allgemeiner menschlicher Not. Auch in Nietzsche hat das Gottesbewußtsein immer verborgen geglüht und wie ein heimliches Feuer an ihm gezehrt. Daher die unbändige Wut, die unerhörte Leidenschaft, mit der er gegen diesen Feind im eigenen Herzen kämpft, diese überhitzte Leidenschaft, die ihn zufolge still genährter Zweifel nie zur Ruhe kommen ließ, dieses schmerzhafte Löcken gegen die Stachel der Christusgedanken in seinem Herzen. Ein zweiter Saulus, der vergebens gegen diese ihn immer wieder bestürmenden Gedanken ausschlug.

Das stark ausgeprägte allgemein-religiöse Pathos Feuerbachs hat den Dichter des „Tannhäuser" und des „Lohengrin" vielleicht stärker zu dem Philosophen hingezogen als das „Reinmenschliche" und der Evolutionsgedanke. Wie stark Feuerbach im speziell antichristlichen Sinne damals auf unsern Wagner eingewirkt hat, erfahren wir aus des Meisters Schriften aus jener Zeit. So sagt Wagner z. B.: „Die Ideen von Gott und Unsterblichkeit sind anthropomorphische Spekulationen, die geradezu unsittlich sind, weil sie den Zweck des Menschen nicht in die reine Menschennatur, sondern außer sich selbst setzen." Oder: „Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze, jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, die den Menschen keineswegs, wie die schönen Griechen wähnten, für ein freudiges, selbstbewußtes Dasein auf Erden geschaffen, sondern ihn hier in einen Kerker eingeschlossen hat, um ihm zum Lohne seiner darin eingesogenen Selbstverachtung nach dem Tode einen endlosen Zustand allerbequemster untätigster Herrlichkeit zu bereiten". Oder: „Religion und Sage sind die Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen." Oder: „In seinen Göttern und Helden hat der Volksgeist sich selbst dargestellt." Noch krasser: „Der ‚himmlische Vater' des Christentums ist nichts anderes als die ‚soziale Vernunft der Menschheit."

Nun halte man solchen atheistischen Äußerungen Wagners seine Bekenntnisse aus der „Parsifalzeit" gegenüber. Kann man dann noch mit Chamberlain wagen, die Wandlungen in der Weltanschauung des Meisters abzuleugnen? Wir finden also bei dem Wagner dieser Periode den ausgesprochensten, strikteſten Atheismus proklamiert, aus welcher Tatsache die gänzliche Verwerfung

des Christentums mit Notwendigkeit hervorgehen mußte. Und diese unnatürliche christliche Weltanschauung führt nach Wagner zu unvernünftigen sozialen Einrichtungen, unhaltbaren Rechts-, Eigentums- und Erwerbsverhältnissen, deren Folge wiederum die „verkrüppelte" Gegenwart, die lügenvolle moderne Zivilisation und Barbarei sei, eine entsetzliche Sklaverei. Indem nämlich durch die christliche Lehre von transzendenten Daseinszwecken, von Sünde, Überwindung des Bösen und Lebensverachtung ein Teil der Menschheit zur Vernachlässigung des materiellen Lebens verführt worden sei, habe der andere Teil der Gesellschaft die christliche Bescheidenheit, Demut und Entbehrungsfertigkeit der übrigen in schlauem Egoismus dazu benutzt, um diese in die Banden des Kapitalismus zu schlagen, ihre Lebensarbeit auszubeuten und in einem übertriebenen Luxus die Erzeugnisse der modernen Sklaven zu verprassen.

Der Protest Feuerbachs gegen die Weltanschauung Hegels beruhte also — wie wir gesehen haben — darauf, daß er ein Vorhandensein des Geistes vor seinem wirklichen Auftreten im Menschen nicht anerkennen wollte. Er vermochte dies ebensowenig zuzugeben, wie Chr. Wolf anzuerkennen gewillt war, daß die Teile des lebendigen Organismus schon im Ei vorgebildet seien. Wie dieser in den Organen des Lebewesens Neubildungen sah, so Feuerbach in dem individuellen Geiste des Menschen. Dieser ist in keiner Weise vor seinem wahrnehmbaren Dasein vorhanden, er entsteht erst in dem Zeitpunkt, in welchem er wirklich auftritt. Es ist also nach Feuerbach unberechtigt, von einem Allgeist, einem göttlichen Wesen zu sprechen, in welchem der einzelne Geist seinen Ursprung habe.

Nicht das geistige Urwesen, in dem die Dinge eingeschachtelt liegen sollen, hat den Menschen nach seinem Ebenbilde geschaffen, sondern der Mensch hat sich nach seinem eigenen Wesen das Phantasiebild eines solchen Urwesens geformt. Feuerbach fordert also, daß die Vernunft nicht als Ausgangspunkt an die Spitze der Weltanschauung gestellt werde, wie dies Hegel tut, sondern daß sie als Entwickelungsprodukt, als Neubildung betrachtet werde an dem menschlichen Organismus, an welchem sie tatsächlich auftritt. Darum fordert er Konzentration auf das Diesseits. „Soviel Kraft ich darauf verwende, irgend welche Aufgaben zu erfüllen, die sich auf das Jenseits beziehen, soviel entziehe ich von meinen Fähigkeiten dem Diesseits, für das ich einzig bestimmt bin (?!)." Alle die Kräfte, die andere von einer äußeren Macht ableiten, suchte Feuerbach im Menschen selbst. Er war von einer Untersuchung der menschlichen Seele ausgegangen und hatte gefunden, daß ihr das Bestreben eigne, ihre eigenes Wesen in die Welt hinauszuversetzen

und als göttliches Urwesen zu verehren. So suchte er eine psychologische Erklärung dafür, wie der Gottesbegriff entsteht. Umgekehrt war die Anschauung Hegels, daß sich im menschlichen Geiste das göttliche Urwesen offenbare. Eine ähnliche Anschauung wie Feuerbach hatte auch David Friedrich Strauß angenommen. Strauß hatte ein ähnliches Ziel wie Feuerbach. Er ging aber nicht wie dieser den Weg des Psychologen, sondern den des Geschichtsforschers. Und er stellte nicht den Gottesbegriff im allgemeinen, in dem umfassenden Sinne, in welchem Feuerbach das getan, in den Mittelpunkt seines Nachsinnens, sondern den christlichen Begriff des Gottesmenschen. Er wollte zeigen, wie die Menschheit zu dieser Vorstellung im Laufe der Geschichte gelangt sei. Nicht in einem einzelnen Wesen kann sich — nach Strauß' Meinung — die göttliche Idee in ihrer ganzen Vollkommenheit verwirklichen. Der individuelle Mensch ist immer nur unvollkommener Abdruck des göttlichen Geistes. Das Menschengeschlecht im ganzen ist soweit der fleischgewordene Gott, der Gottmensch. Dies ist der Jesusbegriff des Denkers Strauß. Von diesem Gesichtspunkte aus tritt er an die Kritik des christlichen Begriffs vom Gottmenschen heran. Die Geschichte des Gottessohnes ist ihm ein Mythos.

Feuerbach und Strauß gehen also zur Erklärung alles geistigen Seins vom Menschen und seiner Natur aus. Auch für Wagner gibt es in dieser Zeit nur eine Wirklichkeit, das ist die sinnliche, konkrete Wirklichkeit. Nur einen Grund des Seins kennt er, und das ist die Natur. Sie ist die allmächtige Kraft, die alles zeugt und formt, nicht nach außer ihr liegenden Zwecken, sondern nach einem ihr immanenten Gesetz, ohne doch selbst ein Bewußtsein davon zu haben. Ihr Dasein ist Leben, ihr Leben Entwickelung. Die höchste Stufe dieser Evolution aber ist der Mensch. In ihm gelangt die Natur zum Bewußtsein ihrer selbst. Auch der Mensch hat keinen Zweck außerhalb der Natur. Die Natur ist nun aber die höchste Einheit des Individuellen und des Allgemeinen. Alle Ausbildung des Einzelnen und Besonderen hat nur den Zweck, der Allgemeinheit zugute zu kommen. Folglich muß dies auch das Ziel der menschlichen Entwickelung sein. Wir haben das Individuelle in uns zur möglichsten Entfaltung zu bringen, um Glieder und Organe der Allgemeinheit sein zu können. Erst in ihr erreicht die Menschheit ihr höchstes Ziel. Dieses Ziel ist aber zugleich mit der höchsten Glückseligkeit verbunden. Alles individuelle Glück ist nur zufällig und vergänglich. Wahre Glückseligkeit findet sich nur im Ganzen, Allgemeinen. Diese Glückseligkeit wird aber nur durch höchste Anspannung aller sittlichen Kräfte auf Kosten individuellen Glückes errungen. Es ist die „Not", die Empfindung der Besserungs-

bedürftigkeit des gegenwärtigen Zustandes, die den einzelnen zum Kampfe treibt. Dieser Kampf aber wird erleichtert durch die Liebe. Sie überwindet den Egoismus und vermittelt den Zusammenhang unter den Einzelpersonen. Unter dem Einflusse Feuerbachs hat Wagner auch dem Himmel eine Sehnsucht nach sinnlicher Verkörperung zugeschrieben und die Person Lohengrins als den Ausdruck dieser himmlischen Sehnsucht gedeutet (siehe oben!). Dem Wege Tannhäusers aus den Wollusthöhlen des Venusberges nach oben sollte die Sehnsucht Lohengrins aus der Höhe nach der Tiefe entsprechen, nicht nach der Tiefe verwerflicher, wollüstiger Sinnlichkeit, sondern nach dem Reiche schöner, freudiger Erdensinnlichkeit. Wie die Junghegelianer Ludwig und Friedrich Feuerbach die Philosophie der Zunkunft und die Religionen der Zukunft verkündeten, wie aus den Ideen von Proudhon und Marx das Phantasiebild des Staates der Zukunft aufstieg, so wurde Wagner der Herold des Kunstwerkes der Zukunft; dadurch seinen revolutionären Genossen überlegen, daß er durch sein Genie und seine Energie diesen Traum wenigstens teilweise zur Wirklichkeit gemacht hat.

Kehren wir nach diesem philosophischen Ausfluge zu Wagners Kunstschaffen zurück! Die Zeit der Verbannung löste sich nicht nur in jenen oben besprochenen theoretischen Werken bei unserm Meister aus, sondern vor allem in neuen gewaltigen musikdramatischen Schöpfungen: im „Ring", „Tristan" und den „Meistersingern". Wagners ungebärdiger Wille zur Macht wandte sich jetzt ganz ins Innere und wurde eine befruchtende Macht, welche sich immer freier und größer erheben sollte. Und je stolzer sich diese Kunstwerke erhoben, desto tragischer mußte das Geschick des Künstlers anmuten, welcher in seiner Zeit als ein verlassener Mann dastand. Und in dieser Zeit tiefster Verlassenheit konnte Wagner die „Meistersinger" schreiben! Wie groß, eigenkräftig, überreich war dieser Künstler! Aber Wagners Gang in die Verbannung war nur die äußere Loslösung von der Welt, an welche ihn sein ungebärdiger Wille nach Macht gebunden hatte. Die innere Loslösung hatte sich eigentlich schon vollzogen, sie war stufenweise mit der Komposition des „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" erfolgt. Und nun sollte Wagner einer Erkenntnis nahen, welche eine der tiefsten der großen Religionen: der christlichen und der buddhistischen und der großen Philosophien der Gnostiker und der deutschen Mystiker ist. Er hatte jene gütigen, milden Wallungen seines Innern, die sich immer mehr auf seinen unbändigen Willen zur Macht beschwichtigend herabsenkten, als „Liebe", „Treue" symbolisiert. Es war das göttliche, überirdische Element, nach welchem seine trübe Seele hinstrebte; er empfand, daß dieses ihn von der Welt loslöste, an welche

ihn seine bösen Dämonen, sein ungestümer Lebenswille band. Und was seine persönliche religiöse Urerfahrung war, erweiterte sich ihm zur Welterfahrung: der Lehre von der Überwindung der Welt durch Aufhebung des Willens zum Leben.

Wagners „Jesus von Nazareth".

Diese tief religiöse Stimmung sollte ihren künstlerischen Ausdruck in einem Drama „Jesus von Nazareth" finden. Wagner sagt darüber selbst: Es reizte mich, die Natur Jesu, wie sie unserm, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesu nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine liebloſe Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der liebloſen Allgemeinheit ausging." Dies Drama ist nicht zur Ausführung gekommen. Es ist Entwurf geblieben. Dieser aber — und das zeigt uns wieder Wagners vielseitige Größe — weist eine Fülle von Ideen auf und ist, wie auch Weinel in seinem trefflichen Buche „Jesus im 19. Jahrhundert" hervorhebt, von hoher Bedeutung für die deutsche Erfassung des Lebens Jesu. Zum ersten Male hat in ihm ein deutscher Denker das Problem der Persönlichkeit Jesu von der sozialen Seite aus angefaßt. Doch hat Wagner die originale Größe des Heilandes nicht völlig erfaßt. Aber die tiefsten Gedanken Jesu, sein innerstes Wesen selbst, hat er mit genialem Blicke völlig klar erschaut. Ihm liegt das heimlichste Geheimnis von Jesu Größe lediglich in der Liebeslehre und in seinem Liebesleben. Wagner war in dieser Periode seines Schaffens als der feurige Prediger der revolutionären Menschheitsliebe trotz aller Abweichung von Jesu hier diesem doch näher als in der Periode seiner Altersreife. Der Schöpfer des „Jesus von Nazareth" hat seinen Helden besser verstanden als der Sänger des „Parsifal". Der 1848 entworfene „Jesus von Nazareth" gliedert sich in drei Teile:

1. Dichterischer Entwurf,
2. Ausführungen,
3. Zitate.

Der erste Teil bringt also die Skizze eines Jesus-Dramas, in 5 Akten. Diese Skizze ist nur der Rahmen für eine Anzahl im zweiten Teile ausgeführter seltsamer, aber doch tiefer aphoristischer Ideen, „die manchmal an die schroffen Anschauungen des Apostels Paulus über das Gesetz, dann an dunkle, gnostische Gedankengänge oder gar an sozialistische Sätze ... erinnern".

Wagner lehrt hier eine All-Einheit des Menschengeschlechtes. Alle Menschen sind die Glieder des einen Gottes, mit dem sie ursprünglich eins waren. Sie sind demzufolge auch alle Brüder, und Jesus ist ihr Bruder. Solange sie das göttliche Grundgesetz der Liebe kennen und üben, sind sie Mitschöpfer Gottes und durch das Bewußtsein davon Gott selbst. Gott erkennen, heißt ihm dienen: das ist, seinen Nächsten lieben wie sich selbst. Die Menschen blieben aber nicht in Gott, d. h. dem Gesetz der Liebe und der Natur, in dem sie unbewußt gelebt hatten. Sie schufen sich selbst Gesetze, die ihnen zu Fluch und Sünde wurden. Eins dieser selbstgemachten Gesetze ist das der Ehe. Diese besteht solange zu Recht, als die zu notwendiger Ergänzung bestimmten Gatten einander lieben. Hört die Liebe auf, so ist die Ehe eine Tyrannei. Darum soll niemand ohne Liebe freien. Ebenso sündig ist das zweite Hauptgesetz des Menschen, das des Eigentums. Die Eigentumsfrage ist ja das grundlegende Problem, die Kernfrage des Kommunismus. Es ist ein gutes Gesetz „Du sollst nicht stehlen". Wer dagegen handelt, sündigt. Ich bewahre Euch aber, spricht Jesus, vor der Sünde, indem ich Euch gebiete: Sammelt Euch nicht Schätze! Wer sich Schätze sammelt, stiehlt, was der Allgemeinheit zum allgemeinen Genuß gehört. Der Mammon macht die Diebe. „Wer Schätze häuft, die die Diebe stehlen können, der brach zuerst das Gesetz, indem er seinem Nächsten nahm, was ihm (diesem!) nötig ist. Wer ist nun der Dieb: der dem Nächsten nahm, dessen er bedurfte, oder dem Reichen nahm das, das der nicht bedurfte?"

Das Eigentum zu schützen, haben die Menschen „trüber Verträge trügenden Bund" und den Inbegriff alles Gesetzes, den Staat geschaffen. Das Geld zu schützen ist er erschaffen, des Geldes wegen wird er aufrecht erhalten und knechtet er Herzen und Gewissen der Menschen in elender Sklaverei. Nicht aus der Liebe ist er entsprungen, nein, dem Gelde, dem Eigennutz zu Liebe, tötet er sie (Stimmung des Nibelungenrings!).

Die Gesetze haben also erst die Sünde in die Welt gebracht (Paulus, Röm. Kap. 7). Gesetz und Liebe sind einander ausschließende Gegensätze. Das Grundproblem des sozialen Lebens läßt sich in die Frage fassen: Gesetz oder Gesinnung? Jesus ist gekommen, das Gesetz der Menschen aufzulösen (wenn Christus selbst in der Bergpredigt sagt: „Ich bin nicht gekommen, das Gesetz oder die Propheten aufzulösen", so widerstreitet dies Wagners Anschauung nicht. Christus will das Gesetz „erfüllen", d. h. in die hohle Gesetzesformel den Geist der Liebe gießen, das Gesetz also ins Gute verwandeln und das Naturgesetz der Liebe verkünden). Nach diesem Gesetz der Liebe soll der Mensch leben,

wie Christus danach gelebt hat. Mit seinem Kreuzestode hat er den höchsten Liebesbeweis erbracht. Denn der Tod als die Hingabe des ganzen Leibes ist die Entäußerung des Letzten, das uns an unserm Aufgehen in die Allgemeinheit hindert.

So ist auch unser ganzes Leben, wenn es Liebe ist, nichts anderes als eine stete, freudige Hingabe in den Tod für die andern; denn in dieser hingebenden Liebesarbeit zehren wir unser Leben auf.

Nur durch gemeinsame Liebe wird allen Nöten abgeholfen und das Leben aller geschützt werden. (Wie wahr! Man denke nur an den aller Nächstenliebe brutal ins Gesicht schlagenden Lebensmittelwucher, der uns in der jetzigen allgemeinen schweren Kriegsnot Deutschlands in seinem furchtbaren Umfang einen erschreckenden Tiefstand der Gemütsbildung und Gesinnung bei so vielen, vielen in unserem Vaterlande erst recht deutlich offenbart hat! Haben wir da recht, uns auf unsere jetzige Volkskultur schon wer weiß was zugute zu rechnen? Wiegen wir uns nicht in satte Selbstzufriedenheit und pochen wir nicht in überhebungsvollem Stolze auf unsere schon errungene hohe Volkskultur! Nein, es muß bei aller großen, erhebenden Vaterlandsliebe und liebevollsten, großartigsten Opferbereitschaft in allen Schichten der Bevölkerung auch bei uns noch immer besser werden. Ein erhabenes, unübertreffliches Beispiel von echtester Kultur, von einer christlichen Herzenskultur sich völlig selbst hinopfernder Nächstenliebe gibt uns vor allem unser einziges Heer. Im Kampf mit dem Feinde sind diese höchsten Kräfte wahren Christentums in ihm entbunden, hat sich ein ideales Heldentum gebildet, dem die daheim Gebliebenen des Volkes erst noch nacheifern müssen.) Unberührt läßt Wagner in seinem Entwurfe das Verhältnis zu Gott. Wir hören auch nichts von gut und böse, von einem jenseitigen Leben. Die bürgerlich-rationalistische Trias: Gott, Tugend, Unsterblichkeit ist ausgelöscht und an die Stelle ein sozialistischer, naturalistischer, von Hegel beeinflußter Pantheismus gesetzt. Jesus ist nach Wagner der Verkünder dieses Pantheismus, er ist der Erlöser der Menschheit. So zeigt Wagner hier einerseits tiefe Verehrung für den Heiland, andererseits revolutionäre Gedanken und eine Weltanschauung, die schon auf Hegel und seinen großen Schüler Feuerbach deutlich hinweist.

Ohne Zweifel hat Wagner, so gut wie später Tolstoi, — der Umkehr des Willens und Leben in der Liebe, einen radikalen Liebeskommunismus, einen christlichen Anarchismus predigt — mit seiner Liebeslehre Jesu tiefste Gedanken, ja Jesu innerstes Wesen erfaßt. Doch widerlegt die Jesusgestalt dieses dramatischen Entwurfes mit ihrem vielfach hohlen Pathos und ihrer Selbst-

gefälligkeit öfters die Lehre von der Liebe. Jesus ist nicht der von Weisheit und Salbung triefende Lehrer gewesen. Niemals ist jemand mehr menschlich, zart, schonend und unaufdringlich aufgetreten wie er. Er ist nicht ein steifer Systematiker und pedantischer Moralprediger, wie ihn Wagner hinstellt, sondern ein heldenhafter, himmelstürmender, majestätischer Prophet gewesen. Der Pessimismus, mit dem er diese Welt schaut, ist ein Ausdruck der Überzeugung, daß die gegenwärtige Welt keine „Herrschaft Gottes" ist, daß vor allem die Menschen noch nicht Gotteskinder sind, weil die Sünde sie ihrem Vater unähnlich macht. Der starke Glaube daran, daß sie alle berufen sind, ihm ähnlich zu werden, die Freude auch am sündigsten Menschen, die daraus wächst, die Liebe, die nicht bloß gibt, sondern auf Grund jenes Glaubens auch das Höchste fordert und zutraut, ein „Mitgefühl, das nicht erniedrigt, sondern erhebt, den Menschen frei, froh und glücklich macht", — das ist Jesu frohe Botschaft. Übrigens soll damit nicht gesagt werden, daß wir Jesus heute schon besser begriffen hätten als Wagner. Christus ist für alles Nachdenken ein höchst schwieriges Problem. Wir fangen vielleicht jetzt erst an, ihn zu begreifen.

Alle Lehrstreitigkeiten der ersten christlichen Jahrhunderte erschöpfen sich in dem Ringen um die Erkenntnis seines Wesens. „Es ist, als ob alle längst vorhandenen philosophischen und sittlichen Probleme nur auf ihn gewartet hätten, um sich an seinen Leib zu setzen."

Er ist eine Sammlung von Gegensätzen, wie kein Lebendiger sonst: voll Ichbewußtsein und höchstem Heldensinn und voll Demut, voll Rücksichtslosigkeit und Zartheit, voll Überirdischkeit des Sinnes und dabei voll praktischer Menschlichkeit, voll Opposition und Duldsamkeit, voll Aristokratie und demokratischer Gefühle.

Bei Wagner finden wir hier trotz aller zuversichtlichen Ausblicke in die Zukunft etwas Müdes, wie bei Buddha, bei Jesus etwas Frühlingsfrohes, unüberwindlich Sieghaftes. So sind also — wie auch aus dem „Jesus von Nazareth" hervorgeht — bei Wagner schon 1848 Spuren der Hinneigung zu resignierender Weltauffassung aufzuweisen.

Die politisch-freiheitlichen Regungen des von den Römern geknechteten Judenvolkes erscheinen bei Wagner gewissermaßen als Spiegelbild der deutschen Zustände jener stürmischen 48er Zeit, in dem philosophisch lehrhaften Element, dem — wie gesagt — ein übermäßig breiter Raum gegönnt ist, treten die sozialpolitischen Anschauungen des 48er Jahres, soweit Wagner sie in sich aufgenommen hatte, hervor. Außer Erinnerungen an die Theorien des St. Simonismus und die sozialen Schriften des Abbé Lamenais

und namentlich Proudhons, denen Wagner in Paris nahegetreten war, zeigt sich im „Jesus von Nazareth" zum ersten Male deutlich der Einfluß Feuerbachs (s. o.!).

Übrigens finden sich die Theoreme eines Saint-Simon, Proudhon, Laboeuf und der George Sand sowie der Fundamentalsatz aller Kommunisten „Eigentum ist Diebstahl" schon bei Euripides in der Person der Praxagora, der Heldin seiner „Ekklesiazusen" als berechtigt erwiesen. In einer dunklen Nacht trägt sie die Hosen ihres Gatten auf die Pnyx, und dort wird von einer als bärtige Männer verkleideten Frauenversammlung ohne weiteres, dank der Stimmenmehrheit, die Staatsumwälzung vollzogen,

„daß alle sich nähren von einem Besitz, — nicht Dürftige
geb' es und Reiche ...
... Allen gemeinsam sei und gleich in allem das Leben".

Als Wagner sich Schopenhauer ganz ergeben hatte, war das Lied von der Liebe und dem Gesetz, von dem Gold und dem Staat verstummt. Auch die Liebe endet im Leid; denn unsere Welt ist Wahnheim und Wunschheim, eine Welt des Willens und der Vorstellung, des Begehrens und des Scheins. Schopenhauers Jesus ist ein Symbol des Mitleidens und — der Askese. So schaut denn Wagner als Schopenhauerianer Jesus und Buddha in eins. Bekanntlich hat Nietzsche dieses buddhistische Jesusbild des Bayreuther Meisters und des Frankfurter Philosophen abgelehnt. Ihm war Christus ein Weltbejaher im stärksten Sinne. Aber siegen kann Christus, der mehr als der Christus Nietzsches bedeutet, ein Weltbejaher im edelsten, höchsten Sinne ist, wirklich erst, wenn das Christentum sich ernstlich daran macht, eine völlig neue Welt der Liebe zu bauen, nicht die alte Welt des versteckt räuberischen, brutalen Eigennutzes und der gebändigten Selbstsucht, des Notstaates, der „Vergeltung" und des Krieges zu heiligen und mit bestechenden Flittern zu umhängen.

Wagner und Schopenhauer.

Auf diesem Punkte seiner metaphysischen Welterkenntnis also gibt Wagner in der Verbannung dem größten Philosophen seiner Zeit Arthur Schopenhauer die Hand. Sein Lebensschiff, auf dem die schwarze Flagge schon halb aufgezogen war, lenkte nun in den breiten Strom des Pessimismus ein. Dieser Übergang von Feuerbach zu Schopenhauer, von Lebensbejahung zu Lebensverneinung, von Verherrlichung sinnenfreudiger Liebe zu Verklärung der Weltflucht und des Mitleids mußte sich nach allen Erfahrungen, die Wagner gemacht hatte und nach seinem damaligen skeptischen Standpunkte rasch vollziehen. Noch im Januar 1854 legte ein Brief Wagners an Roeckel die Grundsätze Feuerbachs dar

und betonte, daß nur in der Liebe das Endliche zum Unendlichen werde. Ende 1854 bezeichnete schon ein Schreiben an Liszt als einzige Erlösung die Verneinung des Willens, die herzinnige Sehnsucht nach dem Tode, den Wunsch nach voller Bewußtlosigkeit, nach gänzlichem Nichtsein, dem Verschwinden aller Träume, nach Nirwana.

Als Wagner während der musikalischen Arbeit am „Nibelungenringe" Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" in die Hand bekam, schrieb er an Liszt: „Neben dem langsamen Vorrücken meiner Musik (Rheingold und Walküre) habe ich mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir — wenn auch nur literarisch — wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant. Sein Grundgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu." Die dunkle, ungestüme Sphäre in Wagners Innern, der zuunterst wühlende heftige Wille (wie Nietzsche sagte) ist in der Sprache des Frankfurter Philosophen ausgedrückt: der Wille zum Leben. Was wir aber die Auflösung der dunklen Sphäre Wagners in ein mildes, lichtes Reich der Liebe genannt haben, erkennen wir identisch mit dem Hinstreben nach Verneinung des Willens zum Leben.

Wir wissen, daß Gedanken und Gefühle der Todessehnsucht unsern Wagner wirklich lange vor seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer öfters bewegt haben. Wir wissen auch, daß solche Empfindungen in Wagners Menschen jener Zeit aufbegehrten. Wir denken an den Ruf des Holländers: „Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!" Wir erinnern uns der Abschiedsworte Tannhäusers an Venus: „Mein Sehnen drängt zum Kampfe; nicht such' ich Wonn' und Lust. O Göttin, woll' es fassen, mich drängt es hin zum Tod!" Solche pessimistischen Auslassungen haben natürlich erst recht ihre Stelle in den Werken, die Wagner nach der Zeit seines Bekanntwerdens mit Schopenhauer geschrieben hat. Amfortas fleht: „Tod, Sterben! Einzige Gnade!" Kundry drückt ihre Todessehnsucht in den Worten aus: „Schlaf, Schlaf — tiefer Schlaf! — Tod!"

Durch solche Stellen wird der Eindruck erweckt, als seien Wagners Werke dieser Zeit sinnliche Illustrationen zu Schopenhauers Philosophie. Das ist natürlich nicht so. Wagner hat niemals zu irgendwelchen Philosophemen Dichtung und Musik geschrieben. Zur Abweisung dieser Unterstellung braucht nur an die Tatsache erinnert zu werden, daß Wagner die vollständige Dichtung zum Ring mehrere Jahre vor seinem Bekanntwerden mit Schopenhauer

abgeschlossen hatte. Man wies Wagner auf den Frankfurter Denker hin, weil der „Ring" der Weltanschauung des Pessimisten auf Schritt und Tritt entgegenkam.

Der Gegensatz von optimistischer und pessimistischer Lebensansicht macht sich bei Wagner schon in der Zeit von 1849—54 bemerkbar. Während Wagner in seinen kunsttheoretischen Schriften das Banner der Zukunftshoffnungen hochhält, schlägt er in seinen brieflichen Äußerungen, besonders Liszt gegenüber, oft einen recht gedrückten Ton an, so daß er sein Leben für einen bloßen Luxus hält. Je weniger sich Wagners Erwartungen erfüllten, je mehr die Revolution in die Reaktion umschlug, desto mehr wurde er aus einem theoretischen Optimisten zu einem praktischen Pessimisten. „Es mutet manchmal an, als wollte er seine düsteren Stimmungen durch zukunftsfrohe Äußerungen in der Öffentlichkeit übertäuben. Oder er erscheint wie ein Visionär, der zu äußerster Ekstase dahingerafft, die fata morgana einer göttlichen Kunst in der Ferne erblickt und sie mit stammelndem Zungenreden preist, aber plötzlich aus seinen Träumen aufgeschreckt, sich in der ödesten Sandwüste des täglichen Lebens dem Verschmachten nahe wiederfindet." Wir haben gesehen, daß diesem unhaltbaren Zustande dadurch ein Ende bereitet wurde, daß sich Wagner auch zum theoretischen Pessimisten wandelte, daß er Schopenhauerianer ward.

Schopenhauers Grundlehren sind bekanntlich mit der indischen Religionsphilosophie, in Sonderheit mit dem Buddhismus verwandt. Wagner neigte darum von dieser Zeit ab auch der buddhistischen Religionslehre zu. Die landläufige Auffassung der Gebildeten macht meist zwischen den verschiedenen Entwickelungsperioden der indischen Religion keinen Unterschied. Es ist daher zwischen den drei Religionsformen des Brahmaismus, Buddhismus und des Hinduismus (der jüngsten Form 100 v. Chr. bis heute) zu unterscheiden. Doch ist diesen drei Lehrformen eins gemeinsam: der absolute Pessimismus.[1]) Die wichtigsten der brahmanischen, aber stark buddhistisch beeinflußten Schriften Indiens sind die „Upanischaden". Diese besonders haben auf Schopenhauer und Wagner eine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Dagegen scheinen ihnen die Lieder des Rig-Veda mit ihrer an Homers heitere Götter- und Heldenwelt erinnernden optimistischen Lebensauffassung unbekannt geblieben zu sein. Schopenhauer hat in der Hauptsache aus dem Oupnek-hat, einer

[1]) Wohlgemerkt kann aber von einem völligen Pessimismus nur bei den exoterischen Formen dieser Religionen die Rede sein. Der erst jetzt genauer bekannt werdende, in Nordindien und Tibet heimische Geheimbuddhismus mit seiner umfassenden und großartigen Welt- und Menschenentwickelungslehre ist gänzlich optimistisch geartet.

zuerst ins Persische, danach ins Lateinische übertragenen Philosophie der Upanischaden geschöpft. Alles, was den Geist der Weltverneinung, der mystischen Versenkung, des seligen Erlöschens zum Nirwana an sich trug, schätzte Schopenhauer hoch. Er stimmte auch der Lehre von der Seelenwanderung und der völligen Unverletzlichkeit der Tiere zu, bekannte sich darum zum Vegetariertum und bekämpfte die Vivisektion.

Schopenhauer glaubt zwar — im Gegensatz zu seinem Lehrsystem — an eine intellektuelle Vervollkommnung (die schließlich zur Erlösung, der Verneinung des Willens zum Leben führt), nicht aber an eine moralische, nicht an eine allmähliche Verwirklichung eines Humanitätsideals. Und doch spricht er andererseits — und das bedeutet erst recht die Einführung eines Risses in sein System — von einer Heilsordnung. Danach gibt es einen Sinn im Leben des einzelnen. Was ist aber diese auf Erlösung hinzielende Natur? Kann ein blinder Drang eine Welt hervorbringen, in der eine Heilsordnung herrscht? Dieses Bedürfnis nach Erlösung, diese Sehnsucht nach dem Heiligen, dieser Notschrei nach einer höheren Daseinsform ist ein charakteristischer religiöser Zug der Schopenhauerschen Philosophie. So wird das Leiden der Kreuzesweg zum Heil. Nur solange wir glauben, wir seien geboren, um glücklich zu sein, erscheint uns die Welt voll unlöslicher Widersprüche. So kommt Schopenhauer dazu, dieser Welt einen moralischen Wert zuzusprechen, und der Pessimismus wird ihm zu einer Übergangsstimmung, die religiös und sittlich bedeutsam ist. An diesem Punkte der Entwickelung des Schopenhauerschen Philosophiesystems knüpfte Wagner ausgestaltend — und wie man getrost sagen darf — verbessernd an. (Siehe darüber weiter unten!)

Wagner und die Vivisektion.

Hier noch ein Wort über Wagners Stellung zur Vivisektion. Daß Wagner die ersten Anregungen in dieser Frage bei Plutarch erhalten und dessen humanistisch-philosophischen Sinn wohltätig auf sich hat wirken lassen, beweist der ausführliche Brief, den er im Jahre 1879 an Ernst v. Weber über die Vivisektionsbewegung geschrieben hat. Ernst v. Weber hat eine Schrift „Die Folterkammern der Wissenschaft" veröffentlicht, der wir eine erfolgreiche Bewegung für die Beschränkung der amtlichen und öffentlichen Tierquälerei verdanken. Denn aus dieser An- und Aufregung empfindsamer Gemüter ist es dem Antivivisektionsverein in England gelungen, ein bestimmtes Gesetz für Tierschutz durchzubringen, das später (1885) auch in Deutschland eingeführt worden ist. Diese Sonderschrift Webers ist aber von Wagners bezüglichen Gedanken durchdrungen, und wiederum haben Wagner und Weber ihre Hauptanregung, Gründe und Darstellung aus Plutarchs zuständigen

Schriften geschöpft. Plutarch hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit einem der von Kirke in Tiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen äußerster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge gefolgt ist, sagt Wagner, wird sich schwer damit zurechtfinden, wenn er heutzutage die durch unsere Zivilisation in Untiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will ... Unser Schluß in betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird."

Auf Wagners Anklage gegen die Ärzte in Sachen der Vivisektion ergoß sich ein förmlicher Platzregen von Repliken gegen ihn. Der Dorpater Professor der Physiologie Albert Schmidt sprach von den „Radoterien eines Rich. Wagner". In äußersten Harnisch geriet der Dichter Wilhelm Jensen. Noch zwei Jahre nachher trat er mit einer umfänglichen Broschüre „Die Vivisektion, ihre Gegner und Herr Richard Wagner" hervor. Er schreibt darin:

„Herr Rich. Wagner ist ein Opernkomponist, der gewöhnlich in „Wahnfried" zu Bayreuth wohnt. Er ist sehr unzufrieden mit der ganzen Welt, außer mit sich selbst und den Inhabern von Patronatscheinen für Bayreuther Theateraufführungen. Daraus entspringt ein Drang bei ihm, die unzulängliche Welt zu verlassen, oder, wie er sich in dem ‚offenen Schreiben' an Herrn Ernst v. Weber ausdrückt, zu veredeln. Er veredelt alles, was in seine Sphäre geriet: Die Musik, die Kunst, die Dichtung, die Menschheit. Er veredelt die Sitten, das Familienleben, Treue und Glauben zwischen den sterblichen Erdenbewohnern, alles, mit Ausnahme der Juden, die er als unverbesserlich ruchlos aus seinem am gründlichsten veredelten Herzen ausschließt. Er besitzt das altklassische „os magnum sonans" in einem Umfange, daß die deutsche Übertragung mit Mund — etwa ‚Großtonmund' — bei ihm nicht mehr anwendbar erscheint. Er ist ein wahrer Stein der Weisen, der, was er berührt, in Gold verwandelt und aus dessen Munde deshalb auch nur goldene Worte hervorgehen können ... Wie kommt Herr Rich. Wagner dazu, von der Vivisektion und physiologischen Wissenschaft zu reden, da ein vernünftiger Mensch nicht über Dinge zu urteilen pflegt, von denen er nichts versteht, und da unseres Wissens die einschlägigen Versuchungen Herrn Wagners sich bisher nur auf die

Erforschung der Grenze der Marterungsmöglichkeit von Trommelfellen beschränkt haben?"

Im Anschluß an die Schrift des Franzosen Gleizès „Thalysie ou la nouvelle existence (Paris 1821, deutsch 1872) und dessen von Wagner selbst als „Phantasiebild" bezeichneten „Naturmenschen", der in den Urzeiten sich nur von Vegetabilien genährt und demgemäß mild und sanft wie im Paradiese gelebt habe, wird Wagner theoretisch ein Vegetarianer und sieht in der Fleischnahrung auch einen Grund für den Verderb des Blutes.

Wenn aber die Gesundheit ein Problem, die Askese eine Erlösung ist und die Frage nach der rechten Nahrung unter die Weltanschauungsfragen gestellt wird, so haben wir damit Zeichen des Verfalls. Der gesunde Mensch lebt in seiner Gesundheit wie der Fisch im Wasser. Erst greisenhaftes Leben glaubt, daß die Seele nicht mehr sei als die Nahrung.

Darum war es ein Glück, daß Nietzsche kam — zwar selbst ein Kranker und ein Dekadent, aber doch ein Willensstarker — und das Evangelium des Willens, der Kraft und der Gesundheit verkündigte. Gesunde werden kommen und das Gesunde aus dieser Botschaft entnehmen. Was daran krankhaft ist, wird von selbst abfallen.

Den mit der Welt zerfallenen, in der Verbannung vereinsamten Wagner fesselte an Schopenhauers Philosophie natürlich am meisten der Weltschmerz, der Pessimismus, nicht als eine Weltansicht neben andern, sondern als die einzig mögliche, als die schließliche Erkenntnis des furchtbaren, notwendigen Weltdramas der Vernichtung. Die Sehnsucht nach Erlösung, die Wagner schon immer in seinen Dramen gepredigt hatte und die durch alle seine Werke hindurchklingt, fand er in Schopenhauers Philosophie der Erlösung wieder, der Erlösung im Nirwana. Bisher hatte Wagner den gegenwärtigen Weltzustand für den Grund unseres Unbefriedigtseins gehalten. Jetzt zeigte ihm Schopenhauer, daß nicht die zufällige Beschaffenheit der Welt, sondern diese selbst ihrem innersten Wesen nach der Erlösung bedürfe. Bisher hatte Wagner die Erlösung in der Heraufführung einer neuen Zeit, der Aufrichtung einer von allem Egoismus freien Weltordnung gefunden. Jetzt mußte er von Schopenhauer erfahren, daß der Egoismus nicht aufgehoben werden kann, weil er nur der notwendige Ausdruck des Willens ist. Daraus folgt, daß, wenn es eine Erlösung vom Egoismus geben soll, diese höchstens nur in der Erlösung vom Willen, in der Verneinung des Willens zum Leben, der Einkehr ins Nirwana gefunden werden kann.

Wagner mußte jetzt lächeln darüber, wie er von der Revolution das Heil der Zukunft, von bloßen äußeren Bedingungen

eine Neugestaltung der Dinge auch in sittlicher Beziehung hatte erwarten können. Nicht die Revolution, sondern Regeneration, Umkehr des Willens, Wiedergeburt des ganzen entarteten Menschen von innen heraus kann die Erlösung, die Besserung auch der staatlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse bringen. Darum erschienen ihm jetzt nicht mehr die „schönen und starken Menschen" als Ideal, sondern er begann auf die demütigen und frommen Menschen, die „Bilder sanfter Menschlichkeit" seine Hoffnung zu setzen. An die Stelle des heiter-optimistischen Griechentums trat bei ihm die düstere Welt des Ganges mit ihren buddhistischen Heiligen und Asketen, an die Stelle des Siegfried der Parsifal. Offenbar liegt hier der tiefste Kern des Zerwürfnisses zwischen Wagner und Nietzsche. (Siehe darüber weiter unten!)

Daß Wagner sich auch jetzt wieder mehr der Religion zuwandte und ihre ethische Notwendigkeit zu begreifen suchte, liegt auf der Hand. Nur ein Pfeiler blieb von dem Gebäude seiner früheren Weltanschauung stehen: die Hervorhebung der Liebe und die eigentümliche Bedeutung, die er der letzteren zuschrieb. Allein auch sie mußte sich jetzt die pessimistische Umdeutung (Unterdeutung und Unterschätzung) ins Mitleid Schopenhauers gefallen lassen.

Das Selbstherrliche Schopenhauers, die Unterstreichung des Ich mußte dem Künstler mit dem ungeheuren Machttriebe, die Betonung der Vorherrschaft des Willens gegenüber der Vorstellung dem willensunbeugsamen, aus der Intuition schaffenden Dichter, des Philosophen Kunstlehre, besonders die von der Musik als der unmittelbarsten Offenbarung der Weltidee dem Musiker Wagner, mit dessem künstlerischen Gefühle und nachdrücklich vertretenen Kunsttheorien sie so harmonisch zusammenklang, als endlich gefundene Lösung des Welt- und Lebensrätsels erscheinen. Die Revolutionsgedanken Feuerbachs, dessen Träume von einem goldenen Zeitalter, dessen Optimismus und Atheismus, denen Wagner eben noch angehangen hatte, erschienen ihm nun als Verirrung und wurden abgetan.

In dem Stadium des höchstens Jammers und der äußersten Not im Exil vernahm er den Ruf: Deine Einsamkeit ist dein unabänderliches Los, weil Du anders bist als die Menge; darum wirst Du immer einsam sein. Es war die Lehre Schopenhauers vom Genie, die ihm hier, wie die Stimme des Trösters in der Wüste, entgegentönte. Wagner kannte die Qualen des Genies, er hatte sie an sich selber durchgekostet. Er wußte, was es heißt, einsam und unverstanden durch die Welt gehen müssen, während das Herz zum Zerspringen voll ist von all den großen und herrlichen Ideen, die man im freudigen Mitteilungsdrange verkünden möchte.

Dazu kam Schopenhauers eigentümliche Musikästhetik. Es mußte Wagner der Umstand ganz zu dem Philosophen hinziehen, wie hoch dieser über die Kunst der Musik dachte. Der Musiker war danach unbewußter Metaphysiker, ja Prophet. Diese Lehre gab Wagner neuen Mut, mit der musikalischen Ausgestaltung seines Werkes fortzufahren, nachdem er bis dahin die Komposition des „Rheingold" und eines Teiles der „Walküre" „unter großen innern Leiden" vollendet hatte.

Schon Kant, noch mehr Fichte hatten in ihrer Auffassung von den Zusammenhängen des seelischen und geistigen Lebens gelehrt, nicht die Idee sei das Höchste und Letzte, das eigentlich Lebensgewaltige, sondern der Wille. Aber sie hatten dabei nur den vernünftigen Willen, den sittlichen gemeint und hatten in ihm, wie das Wesen der Persönlichkeit so auch den letzten Grund der Welt gefunden. Schelling war es zuerst, der schon in seiner Freiheitslehre 1809 den Anschluß an mystische Gedanken, die der religiösen Wendung der Romantik entgegenkamen, und namentlich an die Spekulationen von Jakob Böhme suchte und damit in dem „dunklen Drange", in dem irrationalen Willen das Weltinnere, die „Natur in Gott" erkannt zu haben glaubte.

Diese neugewonnenen philosophischen Ideen des Pessimismus spiegeln sich vor allem in dem „Ring" wieder. Dieses gewaltige Kunstwerk gewährt uns nicht nur einen bedeutsamsten Einblick in des Meisters Kunstschaffen, sondern auch in die Entwickelung und Umgestaltung seiner Weltanschauung.

Wie tief Wagner von Schopenhauers Ideen ergriffen wurde, geht auch daraus hervor, daß er z. B. den früher von ihm geschaffenen „Tannhäuser", den er 1851 (als politischer Flüchtling) als eine Art revolutionäres Drama bezeichnet hatte, nun 1856 in einem Briefe an seinen Freund Roeckel als Darstellung der „hohen Tragik der Entsagung der endlich notwendig eintretenden einzig erlösenden Verneinung des Willens" hinstellte. Es spricht sich darin die Impulsivität Wagners aus, die ihn in jedem Abschnitt seines Lebens diejenige Grundanschauung mit ganzer Seele vertreten ließ, die ihn gerade beherrschte. 1844—45, als er den „Tannhäuser" dichtete und komponierte, können ähnliche Stimmungen nur ganz unbewußt als Ahnungen des Künftigen in ihm aufgetaucht sein. Seinem damaligen unreflektiert christlichen Standpunkte lagen beide Auffassungsweisen noch ganz fern. Man sieht aus diesem Beispiele übrigens, einmal, wie verfehlt es ist, frühere Werke des Meisters durch dessen spätere Aussagen „authentisch" auszulegen, zum andern, daß philosophische Deutungen von Kunstwerken immer cum grano salis aufgenommen werden müssen. Über die Wand-

lungen in seiner Weltanschauung spricht sich Wagner am deutlichsten in seinen Briefen an Roeckel aus.

Der „Ring des Nibelungen."

Im „Ringe des Nibelungen" ist das Rheingold das große Symbol für alles gierige Streben nach Macht, Lebensgenuß, Weltherrschaft, nach Schopenhauers Lehre: für den Willen zum Leben. Wer das Gold zum Ring, dem Zeichen der Weltherrschaft, schmiedet, dem gehört die Welt. Aber er muß der Liebe Macht entsagen. (Übrigens nimmt man von der gepriesenen Macht des Ringes, der die Weltherrschaft verleiht, bei seinen verschiedenen Besitzern — mit Ausnahme von Alberich — wenig wahr. Alberich gewinnt das Gold durch Raub. Er ist der Vertreter jenes Egoismus, durch welchen die Erlösungsbedürftigkeit der Welt bedingt ist. Als er den Rheintöchtern das Gold um den Preis des Liebesfluches entreißt, ist der Friede in der Welt zerstört, und die „Not" beginnt. Durch den Zauber des Ringes, den er sich aus dem Golde anfertigen läßt, macht sich Alberich zum Herrscher über die Nibelungen, d. h. über alle diejenigen, deren Begierden wie die seinigen am Erdreich haften, die nichts Höheres als Befriedigung ihrer sinnlichen Triebe kennen. Das Los dieser Knechte Alberichs ist, Schätze für ihn zu schmieden ohne Ruhe. So zittern die „Tagelöhner der Industrie" unter der Geißel eines unsichtbaren Tyrannen, des Kapitalismus, der sie heute mit Arbeit überhäuft und sie morgen auf die Straße setzt. Auch sie haben, wie Alberichs Knechte, keinen unmittelbaren Anteil an den Schätzen, die aus ihren Händen hervorgehen und wofür sie ihren Schweiß vergießen müssen.

Es entspinnt sich nun ein furchtbares Rasen, Jagen und Kämpfen um den Ring. Aller Hände strecken sich nach ihm aus. Wotan raubt ihn Alberich, Fafner erschlägt Fasolt im Streite um den Ring, Siegfried erschlägt den in einen Riesenwurm verwandelten, träg besitzenden Fafner. Dieser ist der Drache des Kapitalismus selbst. Hagen erschlägt Siegfried. Die fürchterlichsten Triebe werden entfesselt. Wer den Ring besitzt, dem bringt er zwar überschwängliche Befriedigung der Lebensgier, aber der wird auch vom Fluche getroffen. In den drei Welten: dem Götterreiche über der Erde, dem Menschenreiche auf und dem Albenreiche unter der Erde rast der Wille zur Macht um den Besitz des Ringes. Bis endlich Brünhilde, durch tiefstes Mitleid sehend geworden und die Nichtigkeit der Lebensgier durchschauend, den Göttern und der Welt Erlösung bringt und den Ring den Rheintöchtern zurückgibt. Da, als Brünhilde in höchster Liebe dem Willen zur Macht entsagt, bricht die Götterdämmerung, Nirwana, herein und verzehrt mit Feuerzungen Götter und Welt.

„Aus Wunschheim zieh' ich fort, Wahnheim flieh' ich auf immer.
Des ew'gen Werdens
offene Tore
schließ' ich hinter mir zu,
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
des Weltwerdens Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin."

„Alles Ew'gen
sel'ges Ende
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir zu —
enden sah ich die Welt."

Der tragische Held des Werkes ist Wotan. Er ist der Gott des ewigen Willens zum Leben. Von „zäher Wünsche Wüten gejagt" gewann er sich die Welt. Er sinnt auf Wehr und Wall allein, Walhall soll ihm Herrschaft und Macht wahren; er liebt Wandel und Wechsel. Nur den Starken steht er bei; wo kühne Kräfte sich regen, da rät er offen zum Kriege. Dieser Gott, dessen Sinn nach Macht dürstet, strebt nach dem Ringe, dem Inbegriffe aller Erdenmacht. Er ist also auch ein Repräsentant des Egoismus, wenn auch hochherziger gesonnen als der niedrig denkende Alberich. Da, als er sich des Ringes mit Gewalt bemächtigen will, kündet Erda ihm das Ende der Welt an, Götterdämmerung. (Siehe auch M. Grafs Essay über Wagner.)

In großartiger Weise ist die Befreiung Wotans von seinem bösen Willen und die Verwandlung in einen milden, entsagenden Gott schon im Aufbau des Werkes symbolisiert. In „Rheingold" tritt Wotan heftig handelnd auf, durch ungerechtes Begehren sich in den Fluch verstrickend. In der „Walküre" wendet sich all sein Tun gegen sich selbst, er wird von Ekel und Verzweiflung gepackt und straft sein liebstes Kind, die Wisserin seines innersten Willens. Im „Siegfried" zieht Wotan, von seinem Dämon befreit, als Zuschauer, Wanderer durch die Welt und entsagt in der Erdaszene aus freien Stücken der Erdenmacht. In der „Götterdämmerung" ist er ganz der Welt entrückt, wir sehen ihn nur im Geist in Walhall thronen, den zerbrochenen Speer in der Hand und milde lächelnd, wenn Götterdämmerung, das Ende naht. (M. Graf.) So ist Wotan also als Personifikation des Schopenhauerischen Grundprinzips des Willens zum Leben, der sich schließlich negiert, aufzufassen.

Die aus der Tiefe aufsteigende Erda ist die Vertreterin der „Vorstellung". Um Wotan stellen sich die Götter und Helden des Werkes wie Bilder seines Innern.

Der Philosoph Moritz Wirth hat die Nibelungen-Tetralogie treffend ein Zeitgedicht genannt, das für die geistige Kultur unseres Jahrhunderts ebenso erschöpfend charakteristisch sei, wie etwa die „Göttliche Komödie" für das Zeitalter Dantes. Es gibt in der Tat in der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts — den „Faust" Goethes ausgenommen — wohl kein Werk großen Stils, das mit seinen, der wunderbar innigen Vereinigung des großen Dichters, Denkers und Musikers entstammenden Akzenten in ähnlicher Weise den innersten Lebensnerv unserer Zeit berührt wie Wagners „Ring". Er ist ein Spiegelbild der Welt und ihres gesamten Organismus, eine Kosmogenie in musikalisch dramatischer Form, ein Stück von gewaltigen Lungen, eine großartige kosmische Allegorie. Wie für Goethe der „Faust", ist für Wagner der „Ring" das Lebenswerk und eine Leistung von Aschyleischer Kühnheit geworden. Wie alles Menschenwerk hat auch diese gewaltige Kunstschöpfung ihre bestreitbaren Stellen und Punkte; aber das Große und Außerordentliche an ihm gibt den Ausschlag für seine Wirkung und Schätzung. Sie liegen zweitens in der Einfachheit und Macht der ebenso modernen wie antiken Grundidee, die Wagner aus dem Wirrwarr der Nibelungensagen herausgelöst hat. Guido Adler sagt vom Gehalt des „Ring":

„Alle Skalen menschlicher Leidenschaften, Empfindungen und Gefühle vom Grotesken bis zum Erhabenen, vom Naiv-Heiteren bis zum Düster-Dämonischen und Grausigen, die Liebe in inniger Rührung der Teilnahme bis zum wildesten Exzeß der Erotik sind tondichterisch zum Ausdruck gebracht. Darin ist der „Ring" ein Drama mit weltumspannender Tongewalt."

Wagner hielt sich bei der Komposition des „Rings" weniger an unser mittelhochdeutsches Nibelungenlied, als vielmehr an die nordische, norwegisch-isländische Edda, als deren Grundgedanken schon Bachmann die verderbliche Macht des Goldes erkannt hatte. In Wagners erstem dichterischen Entwurfe zum „Ring" ist Siegfrieds strahlende Erscheinung der Mittelpunkt. Siegfried ist dem Dichter das Ideal des Menschen, wie er Wagner in seiner Revolutionsepoche vorschwebte: ohne Furcht, in strotzender Kraft, schön, naiv, ohne Kenntnis göttlicher und menschlicher Gesetze. Er erscheint am Ende — ähnlich wie Jesus von Nazareth — als eine Art sozialistischer Erlöser, der auf die Welt gekommen ist, den Fluch des Goldes zu brechen, die Herrschaft des Kapitals abzuschaffen und mit Brünhilde das Gesetz der Liebe zu begründen. Brünhilde wirft schließ-

lich den Ring in den Rhein zurück und besteigt den Scheiterhaufen; doch nicht, um mit dessen Feuer Walhall in Brand zu stecken, sondern dort oben wieder mit Siegfried vereint zu werden. So schloß ursprünglich das Gedicht des ersten Entwurfes des „Nibelungenmythus".

Überall klingen die revolutionären Grundgedanken Wagners mit einer Anlehnung an Feuerbach durch: Gesetz, Kapital, Fluch des Goldes, Revolution, Optimismus, freie Liebe. Nur vom Atheismus ist hier noch nicht die Rede. Während der Ausführung der Entwürfe verblaßte Wagner dies optimistische Ideal, Siegfried als das Urbild der kommenden glücklichen Menschheit darzustellen, immer mehr, und der stark pessimistische Grundgedanke der heutigen Fassung drängte sich weiter in den Vordergrund, die furchtbare Katastrophe zu zeigen, welche die alte Gesellschaft mit ihren ungerechten Gesetzen verschlingt. Siegfried, der sonnige Held, tritt in den Hintergrund, und Wotan, der bis dahin eine ziemlich untergeordnete Rolle spielte, wird die Hauptperson. Er repräsentiert die Seele der Gegenwart, die in Liebe und Selbstsucht zerissen ist, die nach Macht und Reichtum, aber auch nach Liebe lechzt. Die Welttragödie spielt sich im Herzen des Gottes ab. So vereinigt der „Ring" also einen optimistischen und einen pessimistischen Grundgedanken. Dieser Zwiespalt des Dramas läßt sich nur aus dem Zwiespalt der damaligen Stimmung seines Schöpfers erklären. Dem scheint nun der Schluß des Werkes zu widersprechen; aber er gerade gibt uns einen interessanten Aufschluß darüber, wie Wagner selbst jenen Riß in seinem Drama schmerzlich empfand und löste. Am Ende der jetzigen Fassung des „Rings" gibt der Dichter unter Weglassung des optimistisch-atheistischen Schlusses aus dem ersten Entwurf und aus „Siegfrieds Tod" noch einen zweiten, dritten und vierten Schluß, von denen allein der letzte für die Komposition und Aufführung stehen geblieben ist. Im zweiten Schluß geht — abweichend vom ersten — Walhalla und das Geschlecht der Götter zugrunde. Der Menschen bleibendes, blühendes Geschlecht ist ganz auf sich selbst gestellt. Von Selbstsucht erlöst, beherrscht es sich selbst und die verjüngte Erde nach dem neuen Gesetz der Liebe. Dieser optimistisch-atheistische Schluß ist noch durchaus in Feuerbachs Geist gehalten. Merkwürdig! Dieser Schluß paßt doch wenig zu der immer deutlicher zum Durchbruch gelangenden pessimistischen Tendenz des Wotan-Dramas! Man begreift auch nicht, warum der freieste Held durch den Vergessenheitstrank am Gibichungenhofe zur unfreien Marionette werden kann, warum man da, wo man nunmehr das neue Weltalter zu finden erwartet, die alte Welt mit ihrem Neid, ihrem Haß und ihren Intriguen antrifft, denen selbst Siegfried zum Opfer fällt. In der Tat paßte in der

„Götterdämmerung" der Inhalt nicht zu der ergriffenen Idee (der „Ring" sollte, wie Dinger sagt, „der moderne Tyrtäusgesang der großen Revolution sein, für die sieghaften Helden dieser Revolution gedichtet. — Siegfried, der neue, aber siegende Prometheus"), um so weniger, als Wagner diesen Teil seines Werkes ja gar nicht von vornherein im Sinne jener Idee gestaltet hatte, sondern ihm derselbe in der älteren Dichtung von „Siegfrieds Tod" bereits vorlag. So ist die „Götterdämmerung" eigentlich nur ein Nachspiel; aber nicht die konsequente Zuendeführung des eigentlichen Ideengehalts. Wie sein Wotan hatte sich Wagner selbst in die Schlingen seiner eigenen Theorie verfangen. Er hatte den Mythus für den idealen Stoff des Dramas erklärt. Aber der Mythus von Siegfrieds Tod fügte sich nicht in die Idee, die er den übrigen Teilen seines „Ringes" zugrunde gelegt hatte. Über diese Seltsamkeit gibt ein Brief Wagners an Roeckel (1856) Aufschluß. Darin erklärt der Meister, daß er als Künstler unbewußt, intuitiv (und man darf hinzusetzen infolge seiner praktischen Lebenserfahrung) schon eine pessimistische Tendenz in sein Nibelungendrama hineingelegt (es sollte jedoch ursprünglich das Weltgedicht der Erlösung aus den Banden des Egoismus sein), aber als Philosoph in Feuerbachisch-optimistischen Ideen befangen, im Widerspruch mit sich selbst einen optimistischen Schluß angehängt habe(?). Ursprünglich wäre es kein Widerspruch gewesen, wenn Wagner jetzt seinen „Ring" nicht ganz in Schopenhauerschem Sinn umgedeutet hätte. Dieser Schluß „marterte ihn immer wieder". Er vermochte die Stelle aber erst dann umzuändern und dem ganzen Werke eine rechte einheitliche Grundfassung zu geben, als er ganz ins philosophische Heerlager Schopenhauers übergegangen war. Der Egoismus, von dem Wagner die Welt befreit sehen wollte, war ihm nun nur der notwendige Ausdruck des Schopenhauerschen Willens zum Leben. Von dieser Hinkehr zeugt der dritte Schluß, den ich schon oben zitiert habe. „Wunsch- und Wahnheim" sind die Erdenwelt, die Welt der Sinne und des Scheines (indisch „Maya"). Das „ewige Werden", der andauernde Wechsel des Werdens und Vergehens und das Verflochtensein in diesen Wechsel ist „Karma". Mit der „Wiedergeburt" ist die Seelenwanderung „Samsara" gemeint. Das „heiligste Wahlland", „der Weltwanderung Ziel" ist „Nirwana". Man sieht, in dieser Fassung weht heiße, indische Luft, der Odem des Schopenhauerschen Pessimismus. Auch diesen dritten Schluß hat Wagner bei der endgültigen musikalischen Ausarbeitung gestrichen und durch den vierten, jetzt noch bestehenden, ersetzt. Allerdings schaltete er damit nicht den Gedanken, wohl aber dessen ausdrückliche Kundgebung aus.

So haben wir also in den drei ersten Schlußfassungen drei verschiedene Perioden der Weltanschauung Wagners vertreten gefunden. Eine andere, die eigentlich vierte Wendung, die der Grundgedanke des Wotandramas genommen hat, stammt aus der vierten Periode seines Denkens: der Hoffnung auf Wiedergeburt der Menschheit. Man findet diese Wendung in dem Gedichte zum 25. August 1870 „Gesprochen ist das Königswort, dem Deutschland neu erstanden". Es heißt da:

„Von Wotan bangend ausgesandt,
Sein Rabe gute Kund' ihm fand:
Es strahlt der Menschheit Morgen.
Nun dämmere auf, du Göttertag!"

Diese mehrfachen Umarbeitungen haben eine gewisse Unklarheit in den „Ring", namentlich in die „Götterdämmerung" gebracht.

Gegen den Hauptträger der Handlung sind von jeher berechtigte Einwände vorgebracht. Wohl hat es Wagner verstanden, Wotan zu einer Person von erschütternder Tragik zu machen. Doch kann man im Grunde genommen für diese zunächst zwischen den beiden Polen Macht und Liebe hin und her schwankende, niedrig listige und von der Lüge angekränkelte Persönlichkeit kaum ungeteilte, reine Sympathie gewinnen. Wotan ist kein eigentlich großer Held tragischer Art, sondern ein ziemlich unerquickliches, verschwommenes Erzeugnis von Wagners philosophischen Grübeleien. Interessant ist es, sich heute einmal wieder in Erinnerung zu rufen, was Hanslick von Wotan hielt. Feinde der Wagnersache haben doch manchmal, namentlich wenn sie vom Range eines Hanslick waren, recht scharf gesehen. Der Wiener Kunst-Orakelmann also meinte: „Überhaupt kann man sicher sein, daß, sobald nur die Spitze von Wotans Speer sichtbar wird, eine halbe Stunde nachdrücklichster Langeweile garantiert ist". Er findet es unglaublich, daß dieser „salbungsvolle Pedant", dieser „Schwätzer mit dem langen Nachtwächterspieß" von dem deutschen Volke als göttliches Ideal verehrt werden soll. Wotan schließt einen Vertrag mit den Riesen und fragt sie hernach: „Seid ihr bei Trost mit eurem Vertrag?" Er sagt zu seiner Frau: „Wandel und Wechsel liebt, was lebt", und „ehr' ich doch die Frauen mehr, als dich freut". Also ein Lebemann, ein Frauenjäger! Seine bessere Ehehälfte, die Beschützerin der Ehe ist, wird von Hunding, dem Manne Sieglindes, angerufen, weil Sieglinde mit ihrem Bruder die schwere Eheirrung ins Haus gebracht hat. Ihr mutet Wotan zu: „Segne lachend der Liebe, Siegmunds und Sieglindes Bund! Als ihm dann keiner von seinen Plänen gelingt, verfällt er in jenen weltschmerzlichen Jammer, den Eduard v. Hartmann mit dem

Namen „Miserabilismus“ gekennzeichnet hat. Wotan ist ein Pantoffelheld, ein Gott, für den Nestroy zu früh gestorben ist.

Er ist der Vater sämtlicher dreizehn Personen der „Walküre“ außer der seiner Frau und Hundings, mit welchen beiden er schlecht steht.

Es ist also nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn Zweifel darein gesetzt werden, daß Wotan fähig und befugt scheint, „der Herrschaft Haft“ in starker Hand zu halten. Sind doch die Vertreter des „starken“ Geschlechtes überhaupt oft große Schwächlinge. Übrigens gibt es eine Entschuldigung für diesen Wotan. Es waltet über ihm ja noch eine höhere Gewalt, eine letzte, äußerste Instanz — die Weltordnung, das Sittengesetz. Er ist zwar göttlicher Natur; doch ist seine Göttlichkeit nicht etwa im Sinne christlicher Weltanschauung mit der Personifikation des Sittlich-Guten zu verwechseln. Er ist als der oberste Heidengott nur der persönliche Ausdruck der höchsten Macht. Sittliche Größe und Erhabenheit ist ihm zunächst noch fremd. Er vermag sich zu ihr erst allmählich durchzuringen und erscheint schließlich als ein göttlicher Held. So ist denn Wagner in Wirklichkeit noch über Schopenhauers Forderung hinausgegangen, in der Tragödie nur Könige als Helden zu wählen, um eine größere Fallhöhe zu erzielen.

Das Bündnis Wotans mit Loge wird bei Wagner zum Angelpunkt der gesamten Göttertragödie, aus der sich sodann die menschliche Tragödie als notwendige Folge entwickelt.

Edgar Istel hält für den eigentlich tragischen Helden nicht Wotan, nicht Siegfried, sondern Brünhilde, deren Schicksal vom zweiten Akt der „Walküre“ an in immer steigendem Maße unsere tiefe Anteilnahme erregt und die von dem Augenblicke, in dem Siegfried durch den Genuß des Trankes als eigentlich dramatische Figur ausgeschaltet wird, allein im Mittelpunkt des Dramas bis zum Schlusse steht. Wenn man auch nicht so weit wie Istel gehen und Brünhilde nicht zum eigentlichen tragischen Helden des „Rings“ stempeln mag, das wird man ohne weiteres zugeben, daß sie eine tragische Heldin ist. Sie ist das, da sie sich nicht vom Ringe trennen will und ihre Liebe zu Siegfried über das Glück der Götter stellt. Aus der „Lustigen“, als welche Brünhilde sich bei ihrem ersten Erscheinen selbst bezeichnet, wird sie die „Heilige“, die durch ihre sittliche Größe rührt. Als „Heilige“ wird sie aus dem Schlafe erlöst. Dann wird sie ganz das liebende Weib, das ihre heilige Gottheit opfert. Ihre Schuld erschwerend kommt der Umstand hinzu, daß sie — allerdings gerade aus tiefster Liebe heraus — Hagen Siegfrieds Schwäche verrät. Als Welt und Götter Entsühnende erhebt sich Brünhilde zu einer Größe, in der eine Heldin

oder einen Helden erscheinen zu lassen, nur höchst selten einem Dichter gelungen ist.

Vollkommen unverständlich erscheint Bulthaupt die Angst, mit der die Walküren vor dem macht- und entschlußlosen, wankelmütigen, passiven Wotan zittern. Nach seiner Meinung gewinnt der oberste Gott erst dann „einige Sympathie", wenn er, seiner Ohnmacht sich bewußt werdend, in Klagen ausbricht. Aus seinem Jammer klinge etwas wie das Seufzen aller Kreatur, die von dem Kausalitätsgesetz gebunden ist. Ergreifend sei Wotan nur in dem Abschied von Brünhilde. Die mächtige Wirkung verdanke diese Szene aber in allererster Linie der Musik. Auch Zeus sei untragisch, und in seinem Verhältnis zu Hera gleiche er Wotan wie ein Ei dem andern. In allem andern sei er das völlige Gegenteil von Wotan. Zeus ist Bulthaupts Ansicht nach immer kraftvoll, groß (?), bleibt den Kindern seiner Liebe getreu. „Wotan opfert seinen Sohn Siegmund einem Zanke mit seiner Frau". Denn die Vorhaltungen Frickas in dieser Sache habe er sich selbst machen können. Über diese Bedenken habe er sich vorher hinweggesetzt. Warum tue er es nun nicht mehr, als Fricka wetterte? Er sei ein Pantoffelheld! Sein Zwiespalt in der Seele entbehre zudem der Größe. Er leide keine Seelenqualen, sondern gebe schließlich leichten Herzens (?) bei dem Weibsgezeter nach. Für Brünhildes Liebestat an Siegmund zeige er kein Verständnis (?), lasse auf die Zitternde alle Wetterstürme seines Grimmes los. (Saß dieser Grimm aber in seinem Herzen? Konnte er, der Unfreie, jetzt, nachdem sich die Dinge soweit entwickelt hatten, anders handeln?) Ganz zur Unzeit zeige Wagner den Wotan hier als den polternden, brutal mächtigen Obergott. Dabei sei Wotan kurzsichtig, ja dumm. Er wende sich von dem Wälsungenstamm, verbiete Brünhilde, seine Person um Schutz für Sieglinde anzugehen. Und doch erblühe aus Sieglindes Schoß das Heil der Welt: Siegfried. Die Resignation, der Wotan sich ergebe, sei der Gegenpol des Dramatischen. (Allerdings, aber was verschlägts, da doch die Handlung nicht allein an Wotan gebunden ist?) Ihm fehle der Wille zur Tat. (Gewiß, Wagner läßt ihn ja auch als die Verkörperung des resignierenden Willens erscheinen.) Er sei weder Spiel noch Gegenspiel (?); seine Interessen moderten irgendwo im Winkel. (Nun, ganz so arg ist es denn doch nicht!). Welch ein Kampf der Leidenschaften wäre beispielweise möglich beim Zusammentreffen zwischen Wotan und Siegfried! (Wohl wahr, aber dann wäre eben Wotan nicht mehr die Verkörperung des immer mehr entsagenden Willens). Zufolge all dieser Ungereimtheiten und Widersprüche in Wotans Natur stehen denn auch viele Wotandarsteller dieser Figur anfänglich meistens ziemlich

ratlos gegenüber. Sie machen oft aus ihm einen lärmenden Polterer und einen sich theatralisch spreizenden, rechthaberischen Alten, dem alles Hoheitsvolle abgeht.

Für die problematische Natur Wotans ist auch folgendes bezeichnend, auf das Schrenck hinweist:

Warum vermittelt Wotan, dem so sehr davor gebangt hat, daß Alberich von Fafner den Ring und damit die Weltherrschaft zurückgewinnt, zwischen Fafner und Alberich, anscheinend damit dieser letztere den Ring wieder erhält? Warum stellt sich Wotan, der das Wälsungengeschlecht erzeugt hat und sein bester Freund ist, Siegfried mit dem Speer in den Weg, als dieser zur kühnen Heldentat schreitet?

Wenn Wotan sich anscheinend streng vertragsmäßig in Untätigkeit hüllt, dabei aber alles tut, um sich freie Menschen heranzuziehen, die seinen Willen erfüllen und seine Feinde fällen sollen, so sind diese Menschen eben nicht frei, und er selbst ist nicht vertragsmäßig untätig, sondern höchst vertragswidrig tätig gewesen. Er hat bisher geglaubt, die Verträge einhalten und dabei doch die Macht festhalten zu können. Das aber war ein Selbstbetrug. Aber kann er nicht einen Vertrag verletzen, um nur die gefährdete Weltmacht sicher zu stellen? Das kann er nicht, weil seine Herrschaft nicht durch bloße Machtmittel zustande gekommen ist und weil sie nicht ausreichen. Das hat er selbst erfahren, als er Alberich überwältigte und der Fluch des Geprellten so schnell sich an Fasolt erfüllt. Wotan kann nicht auf die Dauer blind der Macht nachjagen und dabei ein Gott der Verträge sein. Blindwütiger Wille und besonnenes Raisonnement sind feindliche Gegensätze. Fricka weist ihm den Weg des Rechts, der Verträge. Sie ist die Klügere, Einsichtsvollere. Siegmund, der Verletzer des Rechts und das Werkzeug der Herrschaftspläne Wotans, soll fallen. Nun darf die Errettung Siegmunds nicht mehr der Wille des entsagenden Gottes sein. Weil es ihm so schwer geworden ist, sich zu dieser Entsagung durchzuringen, ist die Leidenschaftlichkeit menschlich erklärlich, mit der er die straft, die ihn auf die alte Bahn zurücklocken will. Sein Zorn über Brünhilde geht aber immer mehr in Schmerz über. Trotzdem Wotan immer mehr zur Passivität gelangt, gewinnt er doch an Interesse. Am sympathischsten ist er als Wanderer im „Siegfried", wo er dramatisch am belanglosesten ist. Hier tun wir hauptsächlich durch die Mittel der wundervollen Musik einen Blick in eine geläuterte, ruhevolle Seele.

Dieser Wotan ist Richard Wagner selbst, weniger der abgeklärte Wagner späterer Jahre, der für sein Wähnen Frieden fand, als der übernervöse, ehrgeizige, in sich zerfahrene Exulant anfangs

der 50er Jahre, der an Gott und der Welt irre geworden, von seinem Machtverlangen und seiner Sehnsucht nach Liebe innerlich verzehrt wird und für beide keine Befriedigung findet.

Über die Gestalt des Siegfried meint Bernh. Shaw in seinem „Wagner-Brevier": „Der Sohn kennt kein anderes Gesetz als seine eigene Laune. Er verabscheut den häßlichen Zwerg, der ihn aufgezogen hat, bricht wütend los, als dieser Ansprüche auf irgend eine Vergeltung seiner zärtlichen Sorgfalt macht, und ist, mit einem Wort, eine total unmoralische Persönlichkeit, ein geborener Anarchist, das Ideal Bakunins, eine Vorahnung des Nietzscheschen „Übermenschen".

Sicher ist ja der „Siegfried" mit dem Feuergeist der 48er Revolution getauft. Aber der „Ring" ist doch nicht lediglich als revolutionäres Drama zu verstehen, sondern er ist hoch über ein umstürzlerisches Tendenzdrama hinausgewachsen, das reinmenschliche Moment überwiegt das politisch-zeitgeschichtliche, und Siegfried ist nicht ein Bakunin, sondern der freie, starke Held, der das neue Ideal wahren Menschentums verwirklichen, aus der traurigen Welt kalter Rechts- und Machtansprüche hinaus in das sonnige Leben edler, liebeerfüllter Persönlichkeiten führen könnte,

Interessant ist auch, was Shaw über die Gestalt des Alberich sagt: „Der Mann, der der Liebe und all ihren fruchtbaren, schöpferischen, lebenerweckenden Kräften, zu denen die erhabenste menschliche Energie sie entwickeln kann, den Rücken kehrt und einzig und allein nur darauf bedacht ist — in dem phantastischen Traum, seine plutonische Macht auszubeuten — Gold zu sammeln, wird finden, daß sich dieser Schatz auf den ersten Streich ergibt. Seitdem die plutonische Macht so fest aufgerichtet ist, daß die höheren menschlichen Triebfedern als rebellisch unterdrückt, ja selbst die reinen Neigungen verleugnet, verkümmert und beschimpft werden, wenn sie ihre Befriedigung nicht mit Geld erkaufen können, sind die tatkräftigen Geister gezwungen, ihr Leben auf Reichtum aufzubauen. Das ist der unabänderliche Lauf der Dinge für uns geworden, und den Menschen, die die Fähigkeit haben zu verstehen, was sie sehen, ist das klar genug, wenn sie auf die plutokratischen Kreise unserer modernen Hauptstädte blicken."

Shaw sagt weiter:

„Welches sind nun die Kräfte in der Welt, die Alberich, unserm Zwerg, in seinem neuen Charakter des geschworenen Plutokraten zu widerstehen vermögen? Er ist am Werke, die Macht des Goldes geltend zu machen. Von diesem Augenblick an sind Herden seiner Mitgeschöpfe dazu verdammt, sich über und unter der Erde

jämmerlich für ihn zu schinden und durch die unsichtbare Geißel des Hungers zu ihrer Arbeit getrieben zu werden. Sie sehen ihn niemals, ebensowenig wie die Opfer unserer „gefährlichen Betriebe" jemals die Aktionäre sehen, deren Macht nichtsdestoweniger überall fühlbar ist und die Menschen der Vernichtung in die Arme treibt. Der selbe Wohlstand, den sie durch ihre Arbeit hervorbringen, wird eine weitere Kraft, sie auszusaugen; denn kaum von ihnen geschaffen, schlüpft er aus ihren Händen in die ihres Herrn und macht ihn mächtiger als zuvor. Man kann diesen Vorgang heute in jeder zivilisierten Gegend sehen, wo Millionen von Menschen sich in Armut rackern, um für unsere Alberiche mehr Wohlstand aufzuhäufen, ohne für sich selbst etwas anderes zu gewinnen als zuweilen schreckliche und tödliche Krankheiten und die Gewißheit eines vorzeitigen Todes."

„Die Zwerge, Riesen und Götter sind tatsächlich Dramatisierungen der drei Hauptgruppen der Menschheit: zur ersten Gruppe gehören: die instinktiven, räuberischen, lüsternen, geizigen Menschen; zur zweiten: die geduldigen, schuftenden, dummen, demütigen, geldanbetenden; und zur dritten: die geistigen, moralischen, talentierten Menschen, die Staaten und Kirchen ersinnen und verwalten. Die Geschichte zeigt uns nur eine größere Klasse als die größte dieser Gruppen: nämlich die Klasse der Heroen." Diese drei Gruppen liegen in beständigem Kampfe miteinander, und innerhalb der einzelnen Gruppen befehden die Einzelglieder einander. Es sind Konkurrenzgruppen. Und liegen nicht höchste Selbstsucht und unbarmherzigste Gier am Herzen der Konkurrenz? Wüten nicht Handelsgesellschaften und Syndikate wie wilde Tiere gegeneinander? Der Kampf zwischen Lichtalben und Nachtalben (im weitesten Sinne) wiederholt sich unzählige Male in der Welt.

Wie steht es nun mit dem Tarnhelm nach Shaw?

Dieser Helm ist ein sehr gewöhnlicher Artikel in unseren Straßen, wo er meistens die Form eines Zylinders annimmt. Er macht den Träger, der Aktionär ist, unsichtbar und verwandelt ihn in verschiedene Menschenarten, zum Beispiel in einen frommen Christen, einen Unterstützer von Hospitälern, einen Wohltäter der Armen, einen musterhaften Gatten und Vater, einen scharfsinnigen, praktischen, unabhängigen Engländer (einen moralin- und herzfreien, länder- und profitübergierigen Krämerseelenmenschen!), und in noch mancherlei, obwohl er in Wirklichkeit ein elender Parasit (die Parasiten im Quadrat, die scheußlichsten Schmarotzer am Leib der Erdteile und der Menschheit, Musterbeispiele dieser Art sind bis auf weiteres jene ebengenannten E.) des Gemeinwohls ist, der viel verbraucht und nichts hervorbringt, nichts

fühlt, nichts weiß, nichts glaubt und nichts tut, ausgenommen was alle übrigen tun, und auch das nur, weil er sich fürchtet, nichts zu tun, oder nicht wenigstens eine Tätigkeit zu heucheln.

Wenig sympathisch ist auch die Figur der Fricka. Sie hat zwar hoheitsvolle Züge, ist aber auch kleinlich und eifersüchtig, keift und hält Gardinenpredigten. Wollte Wagner in ihr seiner ersten Gemahlin Wilhelmine ein unrühmliches Denkmal setzen? Unerquicklich ist auch Siegfrieds Geburt aus Blutschande, die nicht aus der Sage übernommen, sondern Wagners eigne Erfindung ist, aber nicht auf einer dramatischen Notwendigkeit beruht. Doch sah der Feuerbachianer Wagner vielleicht gerade in dieser Verbindung den Triumph der reinen Sinnlichkeit über alle moralischen Regeln und Abstraktionen. Übrigens erscheint es auch fraglich, ob eine Tragödie ganz ohne Unmoral möglich ist. Siegmund und seine Schwester sind Werkzeuge Wotans. Dieser aber handelt zum mindesten nicht unmoralischer als Jehova, der die Ehe zwischen Adams Kindern gesegnet hat. Die Geschwister erkennen einander erst, als die gegenseitige Liebe schon entflammt ist; zudem glauben sie, den Wälsungenstamm erhalten zu müssen. In uralten Zeiten galt überdies die Geschwisterehe kaum als Frevel. In der Ilias und der Odyssee begegnen wir ähnlichen Verhältnissen. Endlich büßen die Geschwister und Wotan selbst das Vergehen so furchtbar, daß man, nach H. von Wolzogens Worten wahnsinnig oder kein Mensch sein muß, wenn man das Theater mit dem ehrlichen Gefühl verlassen kann, daß hier die Sinnlichkeit gepredigt werde. Kurz, trotz der Größe des Dramas muß gesagt werden: Es umwittert uns hier ein Hauch von Dekadence. Das hat Nietzsche — trotz starker Übertreibung — in seiner Kritik des „Rings" („Der Fall Wagner") richtig erkannt. Doch gibt es für diesen dekadenten Zug auch eine Erklärung, die Wagner entlastet, ein doppeltes Motiv, das nicht in ihm lag, sondern von außen auf ihn einwirkte. Zum ersten war die Quelle, aus der er schöpfte, ein Produkt der Dekadence. Durch verschiedene Gelehrte, in erster Reihe durch Sophus Bugge, ist einwandfrei nachgewiesen worden, daß die Edda in vielen Teilen, zumal den Odhinsliedern und der Völuspa, welche Anfang und Ende der Welt, die Schuld der Götter und den Weltbrand schildern, durchaus nicht urgermanisch-heidnische Elemente enthält, sondern die Resignation heidnischer Skalden in Norwegen und Island darstellt, die zur Wikingerzeit den Untergang ihrer Götter vor dem siegreichen Vordringen des Christentums schmerzlich erkannt und besungen haben. Die „Götterdämmerung" z. B. ist zunächst eine altchristliche Vorstellung. Die Mythen der Edda sind ursprünglich Naturmythen, auch die von Idunas Blätterfall und Balders Tod, die Tag und Nacht,

Sommer und Winter, Entstehen und Vergehen, Freude und Schmerz im jährlichen Laufe der nordischen Natur widerspiegeln.

Die wissenschaftliche Ansicht, daß ganze Teile der „Edda" Kunstprodukte späterer Zeit seien, ist nicht neu. Schon von 30 Jahren schrieb Mannhardt, die Edda sei die bewußte Arbeit von Kunstdichtern der höheren Gesellschaft; der Vorrat alter echter Volksmythen sei darin ein nur beschränkter. Ein großer Teil des Sagenstoffes bei der Edda entstammt auch der griechischen und römischen Mythologie. Hiernach ergibt sich, daß „Tristan und Isolde" sowie „Parsifal" organisch zum „Ring" gehören. „Die völlige Gleichheit des Verhältnisses zwischen Tristan und Isolde mit dem zwischen Siegfried und Brünhilde war schon längst ganz nüchternen Gelehrten aufgefallen, und Wagner sagt ausdrücklich, sein Tristandrama sei „ein Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythos". (Beide Dramen verneinen das „Jammertal" dieser Erde.) Die Verwandtschaft zwischen den beiden „reinen-Toren" — Siegfried und Parsifal — ist aber mindestens ebenso augenfällig: „Parsifal" ist zwar kein „Ergänzungsakt"; der christliche Mythos ist aber eine „notwendige, überall (?) im „Ring" vorgeahnte, herbeigesehnte und durch Brünhildes Tod geradezu geforderte Ergänzung". Man darf dieser Ansicht Chamberlains in der Hauptsache beistimmen. Im übrigen muß ich auch an dieser Stelle gegen eine Polemik Chamberlains polemisieren. Er bestreitet nämlich angesichts der Versuche, an Hand der drei großen Werke, deren innere Verwandtschaft wir eben dargetan haben, die Wandlungen der Weltanschauungen Wagners festzustellen, die Möglichkeit „eines inneren Wandlungsvorganges im Herzen des Künstlers". Diese Werke — so sagt er zuvörderst in seiner Polemik — gehörten eng und unzertrennlich zusammen. Der Meister habe nicht alle paar Jahre seine Weltanschauung gewechselt, etwa „wie ein Wallache sich jedes Lustrum in eine neue Haut einnähen läßt". Solch unsinnige Behauptung hat doch auch wohl niemand aufgestellt. Chamberlain beruft sich zum Beweise seiner Ansicht auf die Tatsache der synchronistischen Entstehung dieser Werke. Daß dieser Beweis aber auf recht schwachen Füßen steht, geht schon aus der oben ausgeführten Darlegung hervor, daß in dem „Ring", dessen Entstehung ungefähr ein Vierteljahrhundert umfaßt, ein unheilvoller Riß klafft, inbezug auf Durchführung einer einheitlichen Weltanschauung. Im übrigen zudem sind „Ring", „Tristan" und „Parsifal" zu ganz verschiedenen Zeiten fertiggestellt. Und auf dies letztere kommt es schließlich an. Man braucht zur Erhärtung dieser Tatsache doch nur mit an den Umstand der durch die einzelnen Weltanschauungsphasen Wagners gebotenen

verschiedenen Umänderungen des Schlusses der „Götterdämmerung" zu denken. Es ist mir völlig unverständlich, wie man auf Seiten der Wagner-Orthodoxie, wie ein Chamberlain sogar behaupten kann, daß ein Mann seine Weltanschauung ebensowenig ändern könne wie die Farbe seiner Haare. Seine Weltanschauung sei ihm angeboren. Beeinträchtigt eine Wandlung etwa Wagners Ruhm? Man denke an Kant, Goethe, Schiller! Nein, wenn auch, wie selbstverständlich zugegeben werden muß, das Genie in seine Gestaltungen unendlich viel mehr hineinlegt, als es selber jemals geahnt hat, so bildet dennoch jeweilig eine gewisse philosophische Grundüberzeugung den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht, den Brennpunkt, von dem aus und zu dem hin die Kunst- und Lebensstrahlen gehen. Recht gesucht ist unter den Beispielen, die Chamberlain für die Tatsache bietet, daß das Genie in seine Werke viel mehr hineinlegt, als es selber weiß, das folgende: Bei Wagner wurde eines Tages eine Oper für Brasilianer bestellt, und er schrieb „Tristan und Isolde". Solche Spiegelfechterei, solche Verquickung von äußeren Anlässen und inneren Verursachungen und Geschehnissen sollte sich ein Forscher vom Range Chamberlains nicht zuschulden kommen lassen. Ich bestreite ferner, daß, wie Chamberlain meint, Vernunftansichten, denen ein genialer Künstler im Augenblicke des Schaffens huldigen möge, diesem Schaffen gegenüber etwa Äußerliches seien. Irgend eine Art Regulativ werden solche Vernunftansichten, Vernunftgründe doch gegenüber den mit elementarer Macht aus dem Urgrund des Seins ins Bewußtsein des Künstlers vordringenden künstlerischen Phantasie- und Vorstellungsstoffen abgeben. Denn das weiß jeder, der sich auch nur etwas mit Psychologie beschäftigt hat, daß gerade Vorstellungskomplexe nach allen Richtungen hin verbindende Fäden aufweisen. Gibt doch Chamberlain an andrer Stelle mit Wagner zu, daß der denkende Verstand die „höchste Tätigkeit der künstlerischen Menschen" sei. Sagt doch Novalis mit Recht: „Der Sitz der eigentlichen Kunst ist im Verstande." Gar nicht einleuchtend, weil entwickelungsgeschichtlich ungenau und sprunghaft ist Chamberlains Tatsachenwiedergabe in der Beweisführung an der Stelle, wo er behauptet, daß im allgemeinen der Einfluß des abstrakten Denkens auf das künstlerische Schaffen enorm übertrieben werde.

Er sagt da: „Als Wagner seinen Nibelungenring zuerst entwarf (zugleich mit seinem „Jesus von Nazareth"), kannte er weder Feuerbach noch Schopenhauer". Soweit stimmt die Sache. Nun aber: „Die spätere Gestaltung des Ringes, als der Meister angeblich (!) unter Feuerbachschem Einfluß stand, ist nun weit weniger „heidnisch-naturalistisch" als die frühere: viel eher könnte sie die

Bezeichnung „christlich-pessimistisch" verdienen." Ja, welche Gestaltung meint denn Chamberlain? Wir wissen, daß Wagner allein fünf verschiedene Schlüsse zur „Götterdämmerung" geschrieben hat. Der zweite Schluß aber, den Wagner an Stelle eines ersten optimistisch-theistischen stellte, war optimistisch-atheistisch, ganz aus dem Einfluß Feuerbachs gewonnen. Die christlich-pessimistische Gestaltung des Ringes ist eben eine noch spätere; zu ihr gehört der dritte, vierte und fünfte Schluß. (Siehe oben Seite 142.) Man muß also Chamberlains Ansicht glatt bestreiten, daß man durchaus nicht berechtigt sei, Wagners philosophisches Denken mit seinen Entwickelungsstufen — die gleich hernach wieder von diesem Hausbiographen zugegeben werden — in seinen Kunstwerken auffinden und nachweisen zu wollen. Die Weltanschauung, die aus „Parsifal" redet, ist nicht „ganz genau" dieselbe, welche der „Ring des Nibelungen" birgt, obwohl man den heiligen Gral als eine Idealisierung des Nibelungenhortes auffassen kann.

Trefflich argumentiert Bulthaupt über den Ringzauber: Alberich setzt sich in den Besitz des Rheingoldes, aber mit einem seltsamen Denkvorbehalt. Listig will er sich Lust erzwingen, obwohl er der Liebe entsagt hat. Von diesem Punkte aus ist die ganze Nibelungentragödie aus den Angeln zu heben. Die wunderliche Erschleichung mit der „Lust", die Wagner vornimmt, beweist nur wiederum, daß alle Symbolik leer und windig ist, wenn ihr nicht eine an sich sinnfällige, logische, vernünftige Handlung entspricht. Kann es bei Alberich einen Unterschied zwischen „Liebe" und „Lust" geben? Ein Fluch auf die „Liebe" im höheren Sinne ist in seinem Munde von vornherein bedeutungslos. Konsequenterweise hätte Alberich mit dem Besitze des Goldes auf jede Liebe verzichten müssen. Da er das nicht tut, besitzt er das Gold auch nicht zu magischem Recht, und der Zauber, „zum Reife das Gold zu zwingen", müßte bei ihm nicht verfangen. Wagner läßt aber Alberich den Ring schmieden, den Fluch des Goldes von Geschlecht zu Geschlecht wälzen und doch im Liedesbündnis mit der Gibichungenfürstin Grimhild „listig" einen Sohn Hagen zeugen, der dereinst den Ring zurückgewinnen soll.

Die ganze Geschichte mit dem Ringzauber und der Fluch, der an ihm haftet, ist nach Bulthaupt also offenbarer Schwindel.

Alberich will den Ring zurückhaben. Würde er es wollen, wenn wirklich auch nach seiner Meinung ein Fluch an diesem Ringe haftete?

Wenn aber kein Fluch daran klebte, warum trachten die oberen Götter dann danach, den Ring dem Rhein zurückzugeben?

Man sieht, mit dem Ringzauber steht und fällt der ganze Plan des Werkes. —

Am richtigsten ist wohl, was Chamberlain über den Fluch sagt, den Alberich seinem geraubten Ringe „als Segen" mitgibt. Diese Verwünschung ist nur ein äußeres Moment. Der Ring ist an und für sich schon verflucht, weil er durch ein Verbrechen gegen die Liebe errungen wurde. Wer je nach Macht strebt, macht sich desselben Verbrechens wie Alberich — in größerem oder geringerem Maße — schuldig. Der ethische Grundgedanke des „Rings" ist eben die im höchsten Sinne zu verstehende Unvereinbarkeit der Liebe mit der am Golde hängenden Macht, mit dem Egoismus. „Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon." Wo zeigte sich die Wahrheit dieser Worte in schrecklicherer Größe als in dem furchtbaren Weltkriege, der uns jetzt umtobt? Alles Heil der Welt und ihrer Zukunft liegt ja nur in der idealen, göttlichen, von sinnlichem Begehren freien Liebe. Der furchtbare Machtwille muß durch den Geist der Liebe erlöst werden. Übrigens ist der „Ring", abgesehen von diesem Grundgedanken, vieldeutig, und es lassen sich, wenn man will, aus ihm heidnische, christliche, optimistische, pessimistische, sozialistische, revolutionäre Tendenzen herauslesen. Je nachdem man seinen Blick einstellt. Der große Künstler bietet in seinen Hauptwerken ja immer einen Mikrokosmos. Bekanntlich wollte Goethe noch nicht einmal von einem Grundgedanken seines „Faust" etwas wissen.

Hingewiesen sei hierbei noch darauf, daß nach Wagners Darstellung auch diejenigen dem furchtbaren Verhängnis verfallen, die, ohne nach Macht zu streben, das fluchbeladene Symbol des Rings auch nur berühren. Der Mensch steht ja nicht allein, sondern ist mit tausend Fäden an seine Mitmenschen geknüpft. Es handelt sich bei dem an dem Golde haftenden Fluche um das, was die okkulte Wissenschaft „schwarze Magie" nennt. In bezug auf Siegfried und Brünhilde kann man nicht sagen, daß das Verderbenbringende bei ihnen im Innern, also etwa in der Herrschgier liege.

Siegfried und Brünhilde! Reißen uns andere der von Wagner geschaffenen Gestalten zur Bewunderung hin, so nehmen Siegfried und Brünhilde unser ganzes Herz gefangen. Der Siegfried umgebende Morgenhauch der Jugend, die Unschuld und Heiterkeit seines strahlenden Wesens, seine Wahrhaftigkeit und Treuherzigkeit, sein inniges Verhältnis zur Natur, seine Wander- und Tatenlust machen ihn zum Ideal des natürlichen harmonischen Menschen. Ebenso ist die schöne, starke, edle, keusche und hoheitsvolle Brünhilde das Ideal des deutschen Weibes. Es ist ein großes Verdienst Wagners, diese von anderen Nibelungendichtern (Jordan, Hebbel) zum grimmen Mannweib umgeprägte Gestalt wieder ins rechte, der Sage entsprechende Licht gerückt und sie im Gegen-

satz zum Nibelungenliede zur weiblichen Hauptperson seines Dramenzyklus gemacht zu haben.

Die Auffassung Hagens ist gleichfalls bei Wagner vertieft. Hagen ist in der Götterdämmerung der Schürzer der Handlung, der Rächer des Meineids und Kämpfer um die Weltherrschaft. Er muß als Sohn Alberichs, des tragischen Gegenspielers von Wotan und dramatischen Helden im „Rheingold", den Ring zurückgewinnen, so daß die durch sein ungeheures List- und Truggewebe notwendig gewordene Ermordung Siegfrieds ungleich tiefer motiviert ist, als in den Sagen und ihren verschiedenen Bearbeitungen.

Es ist verschiedentlich und nicht ganz zu Unrecht behauptet worden, daß es auf der dramatischen Bühne eine einigermaßen annehmbare Darstellung von über- oder unnatürlichen (besser übersinnlichen) Dingen nur ausnahmsweise und nur unter streng beobachteten Bedingungen gebe, daß das Reich des Märchens, der Sage und der Wunder nicht aus der Einbildungskraft des epischen Dichters und seiner Leser in das Gebiet sinnlicher Anschauung treten könne, ohne sogleich den Boden unter den Füßen zu verlieren. Man denke an die Rheinflut mit schwimmenden Nixen, an die Götterburg, den Regenbogen (der bei uns in Hannover früher verzweifelte Ähnlichkeit mit einem riesenhaften Couleurbande hatte), an die Verwandlung Alberichs, die Tarnkappe, den Lindwurm, (man weiß, wie Paul Lindau in seinen „Nüchternen Briefen aus Bayreuth" über den Kampf mit diesem singenden Drachen geulkt hat) die Riesen und die Zwerge. Alle diese Lebewesen und Dinge entziehen sich eigentlich vermöge ihrer impalpabeln Beschaffenheit dem leiblichen Auge.

Das Drama darf sich mit übermenschlichen Dingen nicht abgeben. Wird es doch schon als höchst störend empfunden, wenn z. B. bei Hebbel nur davon erzählt wird, daß draußen, hinter den Kulissen, Siegfried und Brünhilde mit mannshohen Felsblöcken werfen und Sprünge tun wie die Löwen. „Wunderbares und Vernunftwidriges", so lehrt Aristoteles, „kann im Drama keinen Platz haben, da man hier alles vor Augen sieht. Im Epos dagegen bleibt es unbemerkt, weil man nicht mit den Augen, sondern mit der Phantasie folgt." Wagner ist um diese Klippe der Sagenstoffe nicht herumgekommen. Shakespeare durfte das Eindringen der Geisterwelt in das Menschenleben zu gelegentlicher Verstärkung seiner Wirkung noch benutzen. Unsere Zeit aber ist nicht mehr empfänglich für solche Dinge, soweit es sich um das echte Drama handelt, und verweist sie in Märchenstücke, Zauberpossen, Operetten und Märchenopern. Wo sagenhafte Stoffe übernatürliche Motive mit sich führen, hat der Dramatiker die Aufgabe, diese in das Innere der

Personen zu verlegen oder, wie Aristoteles will, in die Vorgeschichte, sodaß das eigentliche Drama davon freibleibt. Goethe hat sehr richtig in seiner Iphigenie die Furien in die Seele Orests gelegt, ohne daß dadurch die Lebenswahrheit der uralten Überlieferung auch nur im geringsten gelitten hätte. Shakespeare ist der Vorwurf nicht zu ersparen, daß er seine Geister und Hexen als glaubhafte Erscheinungen in ihrer ganzen Schaueratmosphäre bestehen läßt. Goethes „Faust" spricht nicht gegen das Ausgeführte. Die großartige Dichtung ist im Grunde immer nur ein Volksmärchenstück, das die volkstümliche Sage von dem Menschen behandelt, der Adlersflügel an sich nahm und alles erforschen wollte, selbst das, was über der Sinnenwelt liegt (metaphysischer Drang in die Höhe, Sehnsucht, sich von der Erdenschwere gänzlich zu befreien und im weitesten Sinne wissend zu werden), und der dazu die Hilfe der Geisterwelt suchte.

Nehmen wir für das eben Gesagte die Riesen z. B.! „Es steigt das Riesenmaß der Leiber hier nicht hoch über Irdisches hinaus" läßt sich von ihnen variieren. Und wenn man riesenhafte Leute für die Rollen Fafners und Fasolts gewinnen könnte, wie einst der „Soldatenkönig" Friedrich Wilhelm I. seine „lieben blauen Kinder", die Enakssöhne, im Lande für seine Riesengarde in Potsdam anwerben ließ, würden sie natürlich ausgerechnet Nichtsänger sein. Übrigens erinnern die Riesen Wagners an eine Episode aus seinem Leben, die unter den jetzigen Zeitverhältnissen immerhin recht aktuelles Interesse hat. Wenn wir Ferdinand Praeger glauben dürfen, so soll Wagner sich beim Besuch der Guildhall durch die historischen Riesenfiguren Gogs und Magogs an seine beiden Riesen Fafner und Fasolt erinnert gefühlt und gesagt haben: „Die könnten uns vielleicht sagen, ob es hier auch eine Götterdämmerung geben wird und ob diese Guildhall-Walhall im Staub und Asche enden wird durch den Fluch des Goldes". Ein ahnungsvolles, halb prophetisches Wort, dessen Erfüllung durch den Weltkrieg in nächste Nähe gerückt erscheint. Ja, Meister Wagner, wir sind schon eifrig daran, eine Riesensumme von Scheiten an die verruchteste Hochburg des schnödesten Mammonismus und elendesten Krämergeistes zu legen, und hoffentlich wird dieses ekelhafteste aller Gebäude bald unter den heißen Flammen deutschen Hasses und deutscher Vergeltung dröhnend in sich zusammenstürzen.

Zwei in der „Edda" völlig getrennte Sagen sind von Wagner zu einer Einheit verschmolzen worden: die vom Hort und Ring des Andwari und die vom Burgbau.

Die Sage vom Hort berichtet: Die Götter Odin, Hönir und Loki kommen auf ihrer Wanderung durch die Welt zu einem Wasser-

falle, worin der Zwerg Andwari in Gestalt eines Hechtes sich Speise zu fangen pflegt. Otr, Hreidmars Sohn, hat eben dort, als Fischotter verwandelt, einen Lachs gefangen und verzehrt ihn blinzelnd. Loki wirft Otr mit einem Stein tot, und die Götter ziehen ihm den Balg ab. Abends suchen sie Unterkunft bei Hreidmar und zeigen ihm den Fang. Hreidmar und seine Söhne, Fafnir und Regin, greifen die Götter und legen ihnen auf, zur Buße für Otr und für Lösung ihrer Häupter den Balg mit Gold zu füllen und auch außen mit Gold zu bedecken. Die Götter senden Loki aus, das Gold herzuschaffen. Loki fängt im Wasserfalle mit dem erborgten Netz der Meergöttin Ran den Zwerg Andwari, und dieser muß zur Lösung all sein Gold geben. Einen Ring noch hält er zurück; aber auch den nimmt ihm Loki. Da spricht der Zwerg einen Fluch über das Gold aus. Verderben soll es jedem Besitzer bringen. Die Götter leisten nun die Buße, und als noch ein Barthaar der Otter hervorragt, bedeckt es Odin, als Hreidmar verlangt, auch dies solle verhüllt werden, mit dem Ringe. Loki verkündet Hreidmar und seinen Söhnen Verderben. Fafnir und Regin verlangen von Hreidmar Anteil an der Buße, er weigert es. Dafür durchbohrt Fafnir den schlafenden Vater mit dem Schwerte, nimmt alles Gold und versagt Regin jeden Anteil. Auf Gnitaheide liegt er und hütet den Hort in Gestalt eines Lindwurms, mit dem Schreckenshelm bedeckt, vor dem alles Lebende zittert. Regin aber sinnt auf Rache.

Die andere Sage erzählt: Einst kam ein Werkmeister zu den Göttern und erbot sich, ihnen in drei Halbjahren eine Burg zu bauen. Er verlangte als Lohn Freyja zu erhalten, dazu Sonne und Mond. Die Götter sagten, er solle dieses Lohnes verlustig sein, wenn am ersten Sommertage irgend ein Teil der Burg nicht vollkommen fertig sei; auch dürfe ihm niemand bei der Arbeit behilflich sein. Er verlangte jedoch, daß ihm der Beistand seines Rosses Swadilfari verstattet werde, und auf Lokis Vorschlag wurde dies bewilligt. Er begann nun die Burg zu bauen und führte bei Nacht auf seinem Rosse Steine herbei, so daß es den Göttern ein Wunder schien, welche Bergmassen er herbeischaffte. Das Roß tat doppelt so viel Arbeit als der Werkmeister. Die Burg ward stark und bereits so hoch, daß man kaum hinaufsehen konnte, und drei Tage waren nur noch übrig bis zu dem Zeitpunkte, an dem das Bauwerk fertig sein sollte. Da gingen die Götter zu Rat, und einer fragte den andern, wer den Rat erteilt habe, Freyja nach Riesenheim zu verheiraten und die Luft zu verderben, da der Himmel dunkel werden würde, wenn Sonne und Mond fortgenommen und den Riesen ausgeliefert wären. Sie wurden darüber einig, daß Loki es gewesen sei, der dazu geraten habe, und sie sagten ihm nun,

er werde eines schlimmen Todes sterben, wenn er nicht Rat dafür schaffe, daß dem Werkmeister sein Lohn vorenthalten werde. Sie drangen heftig auf ihn ein, und da er in Furcht geriet, schwur er einen Eid, daß er es dahin bringen wolle, daß der Riese leer ausginge, es koste, was es wolle. Listig machte er dem Baumeister sein Roß abspenstig, und da stockte die Arbeit. Als der Werkmeister sah, daß er den Bau zur gesetzten Frist nimmer fertig stellen konnte, geriet er in Riesenzorn, und als die Götter das sahen, wurden die geschworenen Eide nicht länger beachtet. Sie riefen Thor an, der alsbald erschien, den Hammer schwang und so den Lohn für die Arbeit zahlte, daß er den Riesen totschlug und zur Hölle sandte.

Endlich kommt noch die Sage in Betracht, wie Loki Idun mit ihren goldenen Äpfeln an die Riesen verhandelt, aber von den in ihrer Lebenskraft bedrohten Göttern gezwungen wird, sie wieder zurückzuholen.

Diese Sagen haben gemeinsam den Grundgedanken, daß die Götter durch Lokis Schuld von den Riesen geschädigt und aus dieser Verlegenheit durch Lokis List wieder befreit werden. Wagners Freia, die Pflegerin der Äpfel, vereinigt Freyja und Idun. Mit Recht; denn wir haben nur zwei verschiedene Namen für eine und dieselbe Göttin.

Loge, der freilich über den Loki der „Edda“ ebenso sehr hinauswuchs wie Goethes Mephisto über den des Faustbuches, nimmt sagengetreu eine Zwitterstellung zwischen Göttern und Riesen ein. Die Hort- und die Burgsage vereinigt Wagner dadurch, daß der Hort nicht mehr als Mordbuße gezahlt wird, vielmehr als Entschädigung statt Freia, deren blühende Gestalt den Blicken der Riesen durch den gehäuften Hort verdeckt werden soll.

Neu im „Rheingold“ kam Erda hinzu. Wie Faust im zweiten Teil der Dichtung zu den „Müttern“, zu dem Urquell der fruchtbar webenden Natur hinabsteigt, so Wotan zu Erda. Sie ist die Seherin der Völuspa, die dem Odin der Götter Ende vorhersagt. Wagner wußte diese Gestalt an wirkungsvollster Stelle einzufügen. Neu sind ferner die Rheintöchter. Ihr Ursprung liegt im Nibelungenlied, in den Wasserfrauen, die Hagen der Nibelungen Not prophezeien. Dadurch, daß Wagner die Wasserfrauen zu denselben Rheintöchtern macht, denen Alberich das Gold einst geraubt hatte, deren rührende Klagen am Schlusse des „Rheingold“ aus traulich treuer Tiefe heraufdringen und die Siegfrieds Rheinfahrt begleiten, gewinnt ihr Erscheinen vertiefte Bedeutung.

Die Natur liegt jenseits von Gut und Böse. Von einer Schuld und von einem Untergang der Götter aus Schuld ist ursprünglich nirgends die Rede. Diese Begriffe sind ein erst später zum Götter-

dämmerungs-Mythus erworbenes Produkt des Verfalls. Es ist also blanker Unsinn, von einem urgermanischen oder gar urindogermanischen Pessimismus zu reden.

Das zweite Motiv, das von außen auf Wagner eingewirkt hat, ist, wie wir gesehen haben, der indische, Schopenhauersche Pessimismus. Daß aber ein reiner Pessimismus, wie dieser, Züge des Verfalls in sich trägt, braucht wohl nicht bewiesen zu werden.

So kommt denn Wagners religiöse Weltanschauung im „Ring" nur gebrochen zum Vorschein, wenigstens in seiner Hauptperson. Wir müssen zu Siegfried und zu der unvergleichlichen Gestalt der Brünhilde, oder auch zum ersten Entwurf flüchten, wenn wir hellere Züge entdecken wollen.

Wagners Wiedererweckung des die ewigen Fragen naivungeschlacht umschreibenden Mythos atmet schon das Raffinement einer überkultivierten und überreizten Neuzeit, die in haltloser Selbstberauschung zwischen den Polen des Lebensgefühls schwankt. Und wenn ein Dichter der Wiener Moderne, der bekannte Hugo von Hoffmannsthal, die Tragödie des Sophokles ins Moderne übersetzt, so verschwendet er einen die einfachen Grundlinien des Mythos fast erdrückenden künstlerischen Luxus in Empfindung und Formzierat. Immerhin bekundet sich selbst noch in diesen etwas reichlich koketten modernen Frisierkünsten eine ernste Sehnsucht nach dem Mythos, in dem allein die von den grellen Chören des Tages übertönte Stimme der Menschlichkeit voll und tief auszuschwingen vermag.

Unerträglich wirken im „Ring" die Längen der vielen Erzählungen, romantische Erbteile, die an die Stelle des theatralisch Wirksamen der früheren „Opern" Wagners getreten sind. Loge, der diplomatische Mephisto des nordischen Götterhofstaates, erzählt dem Wotan den Raub des Rheingoldes, den wir mit erlebt haben. Wotan erzählt der Brünhilde den ganzen Ringraub, die Geschichte von Alberich und dem Rheingold, die vorher Loge dem Wotan und uns erzählt hat und die noch früher sich vor unseren Augen abgespielt hat. Wotan erklärt dem Mime die Struktur der Welt aus den drei Teilen, von denen wir gehört haben. Die Nornen rekapitulieren nochmals die ganze, mehrfach mitgeteilte Göttergeschichte von der Weltesche bis zu Siegfried. Siegfried singt seine ganze Biographie noch kurz vor seinem Ende. Dies Zurückhalten fast aller Situationen ist recht undramatisch, und mit Wagners Grundsätzen steht es in schreiendem Widerspruch. Es wird überflüssiger Erzählungswust zur überflüssigen „äußerlichen Erklärung des Vorganges". Imponit finem sapiens et rebus honestis. Musikalisch sind diese Momente (Wotans und Erdas Gespräch, Alberichs

und Hagens nächtliches Geraune, Wissenswette Wotans mit Mime) alle herrlich.

Wie leicht und frei die große Erkenntnis von der Überwindung einer von unheilvollem Willen gepeitschten Welt den Künstler Wagner gemacht hatte, verrät das zweite große Werk dieser Epoche: Die Meistersinger von Nürnberg.

Die Meistersinger von Nürnberg.

„Wie der Kölner Dom, wie Bachs „Matthäuspassion", wie Beethovens „Missa" und Goethes „Faust" Kunstwerke sind, in denen deutsches Empfinden, deutsche Seelenhaftigkeit, germanische Gemütstiefe und der künstlerische Geist des deutschen Volkes Erscheinungsformen von überwältigender Größe, von monumentalem Charakter sich errichtet haben, so stehen auch die „Meistersinger" als Denkmal des gleichen großen, starken Geistes, derselben Urkraft im Gestalten und Vollenden, auf demselben Fundament von Gemütstiefe und Innigkeit des Empfindens, von großartigem Kunstverstand und prachtvoller Idealität." Sie sind eins der bedeutendsten deutschen Kulturbilder großen Stils, die wir besitzen. Es ist Wagner gelungen, seinen „Meistersingern" das zu geben, was sie brauchen, um ein Mikrokosmos zu sein: Breite, Tiefe und Höhe. Der Gipfel, auf den der Schluß versetzt, wäre gar nicht eine solche Höhe mit so beseligendem Ausblicke in die fernere Entwickelung deutscher Kunst, wenn es nicht zuvor in die Tiefe menschlichen Seelenlebens gegangen und die bunte Breite deutschen Bürgerlebens vorbeigezogen wäre. So stehen auch die zopfigen, spießbürgerlichen Züge im Dienste eines würdigen, großen Ganzen. Nur solche dreidimensionalen Werke sind von wirklich großer Art. Die „Meistersinger" sind gleichsam eine humoristische Wiederspiegelung des „Rings". Wie die Welt des Nibelungendramas ist hier die behagliche bürgerliche Welt des Mittelalters voll von Kampf und Streit. Zwischen den würdigen Meistern gibt es unmutigen Zank, und schließlich — in der Prügelszene — werden Meister, Lehrbuben, Kinder, Frauen, alle friedlichen Stadtbewohner handgemein, bis ein Nachtwächterhorn diesen Kampf aller gegen alle, diesen blühenden, belustigenden Wirrwarr beendet.

Einer sieht dieses ganze phantastisch verzerrte Weltbild weit unter sich in „wesenlosem Scheine" liegen: der Schusterpoet Hans Sachs. Er ist — vom Goetheschen Standpunkte aus gesehen — der Held des innern Meistersinger-Schauspiels, ein Überwinder, ein zum Weltweisen emporgeläuterter Held. Auch er war in den Wahn verstrickt gewesen, den die Gestalt Evchens um ihn gesponnen hatte. In milder Resignation steht er diesem Wahne nun gegenüber. Die gütige Sonne seiner befreiten Seele leuchtet warm über all das wunderliche Menschentreiben, und aus seinem Innern,

das noch reizbar, zerrissen, die Wundenmale des Kampfes mit den bösen Irrbildern des Lebens trägt, quillt erlösend und befreiend seine sonnige Erkenntnis, sein väterlicher Humor, seine milde Güte. Er, der nun fest wie ein Sieger dasteht, sieht alle die in blindem Streben zappelnden Menschlein in ihr komisches Lebensspiel verstrickt und nimmt wohl hier und da selbst die Fäden des menschlichen Puppenspiels in die Hand, dirigiert die Figuren dieses großen Polichinelenkastens. Ihm selbst kann das Leben nichts mehr antun: durch seine Resignation groß, stark, fest, stellt er kein törichtes Verlangen ans Leben. Er beschenkt es vielmehr als Dichter, Helfer, Freund, Volksheld. In Walter Stolzing, dem Helden im äußeren Sinne, wird man leicht die Tannhäuser- oder Siegfriedgestalt wiederfinden, in Evchen den Senta-Elisabeth-Elsa-Typus, beide Gestalten ins Zierlichere, Bürgerlich-Anmutige übertragen. Auf beiden Menschlein liegt vielleicht deshalb ein leichtes parodistisches Licht. Der Ritter kann sein tüchtiges Schwert, welches die Ahnen zu Kämpfen nutzten, in der bürgerlichen Welt nicht brauchen, und es ist ein sehr ergötzlicher Zug, daß er sein Heldenschwert zieht, als das Nachtwächterhorn ertönt. Für das verlorene Heldentum ist ihm freilich die Gabe der Poesie verliehen. Und wenn das holde Bürgerkind Evchen den blonden Troubadour in bekannter Wagnerscher Manier der langen Blicke in verzückter Pose minutenlang anstarrt, so sieht dies beinahe wie eine Lustspiel-Parodie Wagners auf jene Szene des „Holländers" aus, in welcher Senta vor dem leibhaftigen Bilde ihrer Träume starr, wie angewurzelt dasteht. Auch auf der Volksmenge, welche wie einst im „Lohengrin" den ritterlichen Helden huldigend aufnimmt, liegen ähnliche parodistische Lichter. Die Aufzüge der Zünfte sind voll grotesken Humors. Damit aber das Wahngetriebe der Nürnberger Menschlein nicht etwa kleinlich und lächerlich erscheine, deshalb ist der Motor des ganzen bunten Gewimmels die große, heilige deutsche Kunst. Das macht — neben der wundervollen Musik, deren blühender polyphoner Stil auf dem großartigen Untergrunde der Diatonik Seb. Bachs ersteht — das Werk so reich. Es enthält ritterliche und bürgerliche Elemente, Komisches, Erhabenes, Festliches, das Hanswurststück mit dem schlechten Kerl, der Prügel bekommt, das Lustspiel Walter-Eva, die sich am Schluß „kriegen", das ernste Schauspiel Hans Sachs, den steifen Pomp der Meistersinger, die lustigen Neckereien der Lehrbuben, Volksszenen, Serenaden, Nachtwächterulk, Tanzepisoden, Fliederduft und Pechgeruch, romantischen Mondschein über spitzen Stadtgiebeln, Johannisnacht- und Kirchenfeierstimmung. Und in all dem Gewirr ruhig und ernst der Held im Schustergewand. Er ist der reife Mann,

der als Zünglein an der Wage das Weltwirrwesen lächelnd überschaut und zugunsten des Idealen den Ausschlag gibt.

Leider sind auch hier Längen und Wiederholungen zu tadeln. Da ist z. B. das Preislied! Zuerst kommt es in der Ouvertüre, dann bestreitet es das ganze Mienenspiel im Anfang; im zweiten Akt werden wir oft erinnert, es ja nicht zu vergessen. Schließlich kommt es als eigentliche „Nummer" im alten Sinne. Der Ritter singt es dreimal dem Sachs, einmal der Eva vor, schließlich noch dreimal dem Volke. Es ist das alter Operneffekt, Wille zur Wirkung. Zu bedauern ist ferner, daß der dramatische Fortschritt durch schilderndes und beschreibendes Zwischenspiel (Aufzählung der vielen Meistersingerweisen) und ausgesponnene Dialoge gelitten und daß Wagner dabei viel ganz unmusikalisches Zeug komponiert hat.

Die Grundidee der „Meistersinger" ist nach Wagners und Chamberlains Ansicht, der ich mich anschließe (wie oben gezeigt wurde), Sachsens Liebe zu Eva und seine Entsagung. Hans Sachs ist sozusagen das Urbild des (buddhistischen) Weisen, der einsichtig genug ist, auf die Liebe zu verzichten, der aber doch nicht in seinem Schmerz untergeht, sondern sich über ihn erhebt in freudiger, selbstgewollter Entsagung. Nietzsche sah den Grundgedanken in der Aufnahme des neuen beglückenden Genius durch die liebende Seele des Weibes und des Volkes, während die Pfleger des Überlieferten ihn von sich stoßen. Verwandt mit der Nietzscheschen Auffassung ist die, daß die „Meistersinger" eine überwältigende Apologie des begnadeten Künstlertums gegen die Banausie, Afterkritik, prahlende Stümperei und philiströse Zünftelei darstellten. Andere wieder meinen, die Hauptidee sei die Versöhnung zwischen Ideal und Wirklichkeit durch die Kunst, oder der Kampf der Jungen gegen die Alten, der Jungen, die im kecken Übermute im Gefühle sicheren Sieges übers Ziel hinausschießen. Sicher ist, daß Wagner auch in den „Meistersingern" ein gut Stück Abbild seiner eigenen Natur (er singt sich mit ihnen sozusagen den „Meisterspruch") und des Deutschen überhaupt uns vorführt.

In den „Meistersingern" liegt Wagners eigentlicher Charakter bloß vor uns, erden- und schlackenfrei wie ein Edelstein strahlend. Hier streift er seinen erbittertsten Feinden das Hassenswerte ab. Wer könnte einem Kothner, ja einem Beckmesser ernstlich böse sein? Wagner ist hier ganz der lachende Philosoph. Er ist selbst Hans Sachs, der Charakter von „jener goldhellen, durchgegorenen Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie er sie als köstlichen Trank auch allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und

sich ihm gleichsam mit dem Lächeln des Genesenden wieder zukehren." (Fr. Nietzsche.)

Und weil Wagner sich hier mehr als zuvor in seinem eigensten Wesen gibt, „brach ein Stück Klarheit hervor", warf er die Strenge seiner Theorien zugunsten der Freiwerdung seines eigentlichen Genius über den Haufen. Da haben wir nicht das auf hohem Kothurn einherschreitende Pathos der tragischen Vorgänge des „Rings" oder des „Lohengrin", nicht die großen Gebärden des „Parsifal" in dem Flutenschwall der unendlichen Melodie, sondern die kristallhelle Klarheit in sich abgeschlossener Nummern: Lieder, Ensemblesätze (das wundervolle Quintett!), Chöre, Tänze, Finales. Hier haben wir heitere, spielende Leidenschaft.

Daß die „Meistersinger" in ihrer künstlerischen Gesamttendenz nicht ein Zeugnis des weltflüchtigen Pessimismus sind, erscheint selbstverständlich. Keinem Werke Wagners entströmt ja gleiche belebende und lebenbejahende Kraft. In sonnigen und saftvollen, in kräftigen und hellstrahlenden Farben flutet das ganze Werk vor unserm innern Auge vorüber. Ein feinfühliger Künstler, der die „Meistersinger" zu inszenieren hat, wird besonders am Schlusse ein frischhelles Rot als Grundton nehmen. Denn nach den Gegensätzen, die feindlich aufeinander geplatzt waren, steht zuletzt das deutsche Bürgertum in seiner Gesamtheit verklärt da, und huldigend beugt sich seiner treufleißigen Lebens- und Kunstführung das Rittertum. Das Philisterhafte, das sich anfangs keck und anmaßlich vorgewagt hatte, tritt zurück, und was bleibt, ist wackeres deutsches Volk, zugänglich dem Schönen, voll regen Wetteifers und voll Verständnis für das Echte und Große.

Eine oft angeführte Äußerung Wagners beweist, daß er nicht von vornherein dieses Endziel ins Auge gefaßt hatte. Aus bitterem, ironischem Lachen, nicht aus humorvollem Lächeln sind die „Meistersinger" geboren. Der Heiterkeitstrieb, der ihre Voraussetzung war, wollte sich zuerst in Ironie entladen. Erst allmählich läuterte Wagner diese Ironie zu freiem, wenn auch nicht leidlosem Humor empor. Manchmal konnte er vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiter arbeiten, berichtet er selbst. Deutsche Gemütstiefe, Heiterkeit, Begeisterungsfähigkeit, Schalkhaftigkeit, aber auch Beschränktheit, Kleinlichkeit, Schwerfälligkeit offenbaren uns die „Meistersinger" also. Die Komik der „Meistersinger" besteht in der Inkongruenz zwischen dem durch Sachs vertretenen „Reinmenschlichen" und dem Konventionellen, Unnatürlichen, Gezwungenen, Äußerlichen der Meistersingerzunft. Die Nichtigkeit des Konventionellen springt hier, wo das Reinmenschliche mit den Ewigkeitswerten der Musik verknüpft ist, besonders deutlich in die Augen.

So kommt in den „Meistersingern“ nicht nur eine pessimistische Tendenz (Wahn, überall Wahn!), sondern auch eine optimistische Grundansicht zur Darstellung (Zerging in Dunst das heilge römische Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!). Es wird darin nicht nur resigniert, sondern das Leben auch kräftig bejaht in der Hoffnung einer durch besseres Wollen im Geiste deutscher Kunst herrlicher gewordenen Zukunft. Durch Entsagung — nicht zum Tode, sondern zum Leben! das ist die Lebensanschauung Wagners schon hier wie in dem späteren „Parsifal“. Die Macht, mit der die Erlösung zum Leben zustande zu bringen sei, ist nach Wagners Meinung die Kunst. So sind die „Meistersinger“ eine nationale Komödie, der kein Volk etwas Ähnliches an die Seite stellen kann.

Mitangeregt wurde Wagner zu diesem Werke durch Lortzings „Hans Sachs“ (Textbuch bei Reclam), und Davids hüpfendes Motiv ist wörtlich aus Lortzings komischer Oper in die „Meistersinger“ übergegangen. An Stelle der derben, naiven Komik Lortzings tritt hier ein zwar etwas zwangvoller, aber doch goldiger volkstümlicher Humor, und sind Lortzings Gestalten mehr vormärzliche Spießbürger, so erfüllt die Personen Wagners die urwüchsige Kraft der deutschen Bürger aus der Renaissancezeit.

An den „Meistersingern“ ist alles deutsch. Deutsch der Stoff und der gotische Stil, das Herauswachsen ihrer Musik wie aus gewaltigen Quaderthemen, ihr Aufstreben in schmiegsam kühnen Pfeilern, ihr Hinaufblühen zu lichten Höhen. Deutsch ist die melodische Linie in ihrer gemütvollen Eingängigkeit, in ihrem Eingeordnetsein in alte Satzkünste, in ihren prächtigen Spitzbogenwölbungen, in der feinen Ziselierung mit ihren anmutigen Reizen. Deutsch ist der Geist dieser Musik, die auf alte Choralmusiken und auf den Urmeister der Harmonie Seb. Bach zurückgreift. Deutsch im Aufbau, im Klange und im Gefühlston ist die Sprache.

Man könnte glauben, Hans Sachs, der im Drama eine Mittelstellung einnimmt, von wo er die Handlung bewegt, halte auch in künstlerischer Beziehung einen mittleren Platz zwischen den äußersten Gegensätzen: Walter, dem ungezügelten Neuerer, und Beckmesser, dem zopfigen, verknöcherten Regeljäger. Ist Sachs doch Künstler wie der eine und Meistersinger wie der andere, muß er doch den Übertreibungen des einen wie des andern entgegentreten. Doch macht dies alles nicht die Hauptsache aus. Freilich ist Sachs von Herzen gern Meistersinger, ein kenntnisvoller, begeisterter Vertreter der Singerzunft. Tiefer betrachtet ist er aber von den Meistern getrennt. Er mißtraut ihrem Urteil, er will einmal im Jahre die Regeln durch den unbefangenen Geschmack des Volkes probieren lassen,

um „der Natur noch auf rechter Spur" zu bleiben. Vor allem aber: er erkennt sofort den Fall, bei welchem die Regeln nicht angewandt werden dürfen und „doch kein Fehler drin ist". Seinem innersten Gefühle nach gehört Sachs daher dem Meistersingertum nicht mehr an, er ist ihm entwachsen. Denn eins ist ihm vor allem klar geworden: die innere Notwendigkeit, die den Dichter treibt, die ihm gerade diese und nicht andere Worte auf die Lippen zwingt, da er gerade das und nicht anderes gefühlt hat. Wie Eva den heiligen Zwang einer wahren Liebe erfährt, so Hans Sachs das Gebietende des dichterischen Genius. Der wahre Dichter steht über der Regel. Er ist nicht ihr Knecht, sondern ihr Schöpfer und Herr, „er stellt sie selbst und folgt ihr dann". Es ist so, wie auch Goethe sagt, daß die Kunst wohl Regeln habe, aber solche, über die sie sich mit dem Genie geeinigt habe. Daß Sachs die Form, die ihm nicht Fessel, sondern brauchbares Mittel ist, nicht mißachtet, zeigt seine Belehrung über Stollen und Abgesang. Sein Verhalten zu Walter macht es offenkundig, wie gut die innere Nötigung zum Dichten und der Ernst der Kunstübung zusammengehen können. In Sachs hat sich diese Verquickung vollzogen. Sein wahres Dichtertum offenbart sich weniger in Gedichten, als in seiner poetischen Anschauung des ganzen Lebens. In diesem Geiste hat er die Kunst Stolzings erfaßt, dieser Geist durchdringt alle seine Erlebnisse. Das bezeugen nicht nur die Worte, die er zu solchen Erlebnissen findet, sondern das kündet auch die Musik, die sie begleitet, und die recht eigentlich seine Dichterseele offenbart. So dringt die Poesie in alle Poren seines Lebens, und der fliederduftende Sommerabend wird von ihm ebenso poetisch empfunden, wie die nächtliche Prügelei auf der Gasse oder wie sein an sich prosaischer Schusterberuf. Sachs hat die „Liebe zu den Dingen", die Goethe vom Dichter verlangt, jene Liebe, die immer Neues, immer Sehenswertes zu erblicken vermag, die überall den Geist der Dinge schaut. Bei Hans Sachs verschmelzen Leben und Kunst zu einem selbstverständlichen, untrennbaren Ganzen. Er ist als Dichter ein Stück gesunder, schlichter Natur, an einen alten Holzschnitt gemahnend. Aber er ist bei Wagner nicht denkbar ohne die Musik. Sie verleiht seiner Poesie den Hauptreiz. Sowohl die kraftvolle als die zarte, gemütvolle Seite seiner Dichtung bedarf des musikalischen Ausdrucks. Schusterlied, Lenzes Gebot, Wahnmonolog, Meisterverherrlichung am Schluß, das alles lebt vom Atem der Musik. Ja, in der kolossalen Schlußszene, die zu den stärksten und seelenvollsten Wirkungen der Kunst aller Jahrhunderte gehört, steht Hans Sachs als eine Gestalt des edelsten Deutschtums auf hoher sittlicher und völkischer Warte, als ein Führer und Bildner seines Volkes und getreuer Eckhardt deutscher Kunst.

Es ist nicht nur die Größe der Entsagung, die uns Sachs' Erscheinung so liebenswürdig macht, sondern auch die Art, wie er diese Entsagung trägt, „jene stille, klare Heiterkeit der Seele, wie sie einzig der Humor zu verleihen weiß, der mit ruhigem milden Lächeln von hoher, freier Warte aus den Blick über die Welt und ihren Wahn schweifen läßt." Dieser Wahn ist der eigentliche Träger des Humors der Meistersingerdichtung. Er führt alle Verwickelungen herbei und bringt sie zuletzt auch zum befriedigenden Ende.

Für Walter Stolzing ist die Poesie auch etwas Hohes und Heiliges. Er ist Idealist. Auch seine Liebe hat einen idealen Charakter. Wenn er um dieser Liebe willen in Ungelegenheiten kommt, so schickt er sich drein mit einer gewissen pathetischen Selbstüberwindung. Er ist etwas linkisch — das zeigt er schon in der Szene mit David und den Lehrbuben — und überernst. Darum wendet er zu oft die großen Mittel mutvoll entschlossenen Vorgehens an. Schon bei dem Rufe eines Nachtwächterhorns legt er mit emphatischer Gebärde die Hand an sein Schwert und starrt wild vor sich hin. An den ehrsamen, bieder-beschränkten Meistern gewahrt er das Komische nicht. Sie bewegen ihn nur zu pathetischen Ausrufen. Ihm fehlt der Humor, und er findet sich in unvorhergesehene Situationen nicht leicht hinein. Wie anders Siegfried! Aber auch Parsifals liebenswürdige Hilflosigkeit und Weltfremdheit hat einen so ganz andern Charakter als die humorlose Ungelenkheit Walter Stolzings. Walter macht im Leben keinen poetischen Eindruck, und von einer liebevollen Verklärung der kleinen Dinge und Begebenheiten des täglichen Lebens weiß er nichts. Dafür hat er aber poetische Stunden, Stimmungen, Träume, während welcher er dem niedern Erdenleben entrückt ist. Was den Wert der Dichtungen Walters anlangt, so muß zugestanden werden, daß die künstliche Form, in die er die beiden Traumbilder, die Morgentraumerzählung und das Preislied faßt, dem Inhalte geschadet hat. Seine Lieder in der Singschule, die von der Form noch unbehelligt sind, haben höhern Wert, so das Werbelied, das einzelne gelungen anschauliche, in knappen Strichen gezeichnete Bilder enthält, manchmal aber zu sehr in die Breite geht. Die Meistervision ist auch lebendig, aber humorlos. Die Traumbilder dagegen sind weniger anschaulich, klar und plastisch gezeichnet. Ihre verschwommenen Konturen, die an und für sich keine Fehler wären, nehmen sich in dieser Form ungehörig aus. Aber das Urteil über Stolzing als Dichter ist vor allem nach seinen Weisen zu fällen. Und aus denen schlägt der geniale Funke deutlich genug heraus. Obwohl aber Stolzings Poesie einseitig und nicht weltumfassend ist, macht doch

die Süßigkeit ihrer traumhaften Stimmungen und ihre duftige Romantik auf Hans Sachs so tiefen Eindruck, daß ihm Walter als der gottbegnadete Dichter erscheint, dem gegenüber er sich mit seiner „Tagespoesie" klein vorkommt: „tät besser das Leder zu strecken und ließ alle Poeterei". Doch unterschätzt Sachs sich. Beide Dichtungsarten sind nötig: die sonnige Dichtung des Alltags mit den klaren Zügen und scharfen Konturen, mit ihrer Durchleuchtung und Vergoldung der nüchternen Wirklichkeit und die dämmerige Mondscheinpoesie mit ihren verschwommenen Umrissen und geheimnisvoll-weltentrückten, romantischen Gestalten: die naive und die sentimentalische Dichtung. Walter Stolzing ist der sentimentalische Dichter. Er sehnt sich nach der Natur, in der er noch nicht völlig wurzelt. Daher sein Kampf gegen alle Unnatur und allen Regelzwang. Er ist in dieser Hinsicht den Stürmern und Drängern und den Hainbündlern des 18. Jahrhunderts verwandt, die als die erbittertsten Feinde aller abgestandenen Regeln die typisch sentimentalen Dichter sind. Walter ist also kein naiver Künstler, und es erscheint mir darum unerfindlich, wie man immer wieder noch vom „Ewig-Natürlichen" bei ihm fabulieren kann. Insofern Stolzing den Kampf gegen das überlebte Alte in der Kunst, gegen den ledernen Regelkram führt, insofern er Neues bringt, das schöpferisch bedeutend, traumhaft weltentrückt und romantisch ist, kann er als Abbild Wagners gelten. Auch Wagners Kunst ist sentimentalisch, nicht naiv. Doch hat Stolzing eine viel zu einseitige künstlerische Physiognomie, als daß er für den ganzen Wagner ein Konterfei abgeben könnte. Wagner ähnelt vielmehr dem Sachs; aber er ist auch dieser nicht ganz. Er ist viel mehr als beide Personen der „Meistersinger" zusammen. Er trägt auch Züge — wie wir gesehen haben — vom Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Wotan, Tristan. So hat auch Goethe nicht sein ganzes Wesen in Werther hineingelegt. Hatte er doch kurz vorher den „Götz" geschrieben. Auch nicht in den Tasso; denn sogar dessen Gegner Antonio hat Züge von Goethe. Ja selbst Faust ist nicht ganz Goethe; denn manches aus des Dichters eigenstem Geistesleben muß Mephisto aussprechen. Der große Künstler verwandelt sich nicht völlig in seine Helden, sondern gestaltet einzelne Seiten seines inneren Lebens selbständig aus. Oft ist es nur ein einzelner Zug, eine einzelne Erfahrung des Schöpfers, die auf diese Weise objektiviert worden ist. So hat die Ablehnung, die Wagner durch seine zeitgenössischen Merker und Meister (Hanslick, Speidel und Genossen) erfahren mußte, in Walters Erlebnis „Versunken und vertan" ihr Abbild gefunden. So weist Walters heiterer Kampf auf den großen, ernsten Kampf seines Schöpfers Wagner hin. In Walters endgültigem Siege mag man die Zu-

versicht Wagners auf seinen eigenen zukünftigen Sieg sehen. Es bekundet das Wirken des Genius, wie Wagner, der sentimentalische Dichter, in Hans Sachs die Figur eines naiven schaffen konnte. Ja, ihm gerät der naive Sachs in mancher Hinsicht besser als der sentimentalische Stolzing. So in der Sprache. Es ist nicht richtig, daß Walter verschwommen und unplastisch reden muß. Die Zartheit seiner Stimmungspoesie, der Duft seiner Romantik wären noch deutlicher in einer Sprache zum Ausdruck gekommen, die sich „ledig aller Fesseln" bewegt hätte. Nicht selten haben unbefangene Gemüter es für merkwürdig erklärt, daß Eva den ungelenken, humorlosen, schwerfälligen Stolzing dem lebensklugen, sonnigheiteren und geistig hochstehenden Sachs vorgezogen habe. Diese Leute haben jedenfalls schärfer gesehen, als alle jene Wagneriten, die den Stolzing kritiklos als Ausbund aller ritterlichen, künstlerischen und andern Tugenden verhimmeln.

Walter von Stolzing ist ein dionysischer Sänger. In Winterszeit und im Sturmesbrausen des Lenzes ist's über ihn gekommen; im Wald und auf der Vogelweide hat er das Singen gelernt. Und dann hat die Liebe ein neues Leben in ihm geschaffen, daß das Blut mit Allgewalt in ihm wallt. Das ist die Begeisterungsglut, die ihn treibt, wie den Vogel, der selig hin und her schwebt. Hans Sachs dagegen ist der apollinische Künstler: Die Meister mit ihren Kunst- und Schulregeln sind Alexandriner (diese drei Kunsttypen nach Nietzsche gedeutet). Wenn diese Meister ganz und gar von Gott verlassen dastehen, wird aus ihnen ein Beckmesser, dessen Singen nur ein Krächzen der Krähen und Dohlen bedeutet.

Wagner hat in den „Meistersingern" fast durchweg die Sprache Hans Sachs' angewandt, aber den Knittelvers in Goethes Art („Hans Sachsens poetische Sendung") modernisiert. Die Ausdrucksweise ist mit Glück vielfach altertümelnd.

Sachs und Walter verschmelzen zu einer höheren Einheit: das ist die Person des Dichters Wagner. Wie Goethe im „Tasso" sich in der zwiefachen Gestalt des Tasso und des Antonio darstellte, wie beide die tiefsten Gedanken des Dichters von verschiedenen Standpunkten aus aussprechen, so tragen auch Walter und Sachs Züge des Meisters: jener ist das Abbild des „jugendheißen Gemüts", des Tannhäuser-Schöpfers, des Minnesangverherrlichers, dieser das Konterfei des gereiften, wehmütig lächelnd auf seine eigene Jugendzeit zurückblickenden Meisters, dem der tiefe Sinn einer treu gehegten Überlieferung nun aufgegangen ist und der sich als Glied einer Reihe ehrenfester Meister fühlt, als geistigen Urenkel

eines S. Bach[1]). Wer sich in die Gestalt Beckmessers vertieft, wird zu der Überzeugung kommen, daß das Komische an ihr nicht recht gelungen ist. Beckmesser verliert von Akt zu Akt. In der Singschule ist er noch ganz der typische Merker. Unwahrscheinlich wird er aber schon beim Ständchen, verzerrt in Sachs' Stube. — Bulthaupt sagt: „Daß Beckmesser die Erlebnisse der Johannisnacht, deren Spuren er an seinem Körper trägt, nochmals durchlebt, ist ganz wohl begreiflich . . ., und es hätte nicht das geringste Bedenken, wenn er dieser schmerzhaften Erinnerung im Gesang Ausdruck gäbe . . . Aber eine Pantomime, eine so durchgeführte, vollkommen wortlose Pantomime gibt dem Beckmesser den Anschein eines Irren . . . Es ist ein tolles Gewirbel, eine Szene aus dem Narrenhaus . . . ein Mißgriff." Fast unerträglich wird Beckmesser auf der Johanniswiese. „Das Volk lacht noch über ihn, aber wir lachen nicht mit." Hugo Dinger, doch wohl ein Wagnerenthusiast, urteilt bezüglich des Beckmesser: „Die anderen Meister sind Gestalten aus einem Guß, mit unmittelbarer Lebenswahrheit; das Bild Beckmessers scheint mehr eine Mosaik zu sein. Es haben eben zu viele Modell dazu gestanden." Lehrreich ist auch die Ratlosigkeit der Schauspieler Beckmesser gegenüber. „Er war zu sehen als possenhafter Hampelmann und als Bösewicht à la Franz Moor." Je mehr man die boshaften Züge hervorkehrt, um so mehr verdirbt man natürlich die komische Wirkung. „Dumm, verbohrt, aufgeblasen und intrigant — weiter gehe man nicht, wenn man das Komische retten will." Beckmesser ist ein zopfiger, pedantischer Kunstphilister und Kritikaster; aber er ist nicht bösartig. Er ist erst recht kein Possenreißer und Hanswurst, kein übertriebener Geck und kein Harlekin. Sonst würde der ätzenden Satire, die seine Figur bieten soll, leicht die Spitze abgebrochen. Beckmesser darf deshalb auch nicht als Papagei herumlaufen oder einem wandelnden Tuschkasten gleichen.

In erschöpfender, feinsinniger Weise führt Chamberlain bei der Besprechung der „Meistersinger" aus, wie die Sprache der Töne das Unausgesprochene verrät, wie schon, wenn Sachs in der Singschule zum ersten Male für Walter eintritt, aus dem Orchester die tiefe Klage aufsteigt, die dann im zweiten Akt in dem Gespräche mit Eva immer ergreifender mittönt. Wie auch noch zum Schuster-

[1]) Anmerk. Große Dichter verwandeln sich mehr oder weniger in jede ihrer darzustellenden Personen und sprechen aus jeder derselben, jetzt aus dem Helden und gleich darauf aus dem jungen Mädchen mit gleicher Wahrheit und Natürlichkeit. So Shakespeare und Goethe, so auch Wagner. Dichter zweiten Ranges verwandeln die darzustellende Hauptperson in sich — so z. B. Lord Byron —, wobei dann die Nebenpersonen ohne Leben bleiben. Unbedeutendere Dichter und Dichterlinge können auch der Hauptperson kein Leben einhauchen.

liede im zweiten Akt das ergreifende Thema erklingt, das in der Einleitung zum dritten Akt seine volle dramatische Entwickelung erfährt. Chamberlain bezeichnet diese Einleitung mit Recht als den Höhepunkt des Dramas. Wir lauschen in ihr mit geschlossenen Augen dem letzten Kampfe im innersten Herzen des Helden. Alle letzten seelischen Geschehnisse und Geheimnisse der „Meistersinger" werden uns nicht durch das Wort, sondern durch die Musik erschlossen. Man denke an das musikalisch so beredte stumme Einverständnis und die Gebärdensprache der Liebenden während des Gesanges der Gemeinde. Der Ton kündet hier ein so reines, unabweisliches Gefühl völliger Zusammengehörigkeit der beiden Gemüter, daß einem der Gedanke an eine etwaige Profanation des heiligen Ortes sofort in Nichts zerrinnt. Dies Werk ist auch bezüglich der Weiterentwickelung der Weltanschauung Wagners von Bedeutung. Es zeigt nämlich, daß auch Verzicht und Resignation nicht in Weltflucht und Verklärung Nirwanas auszumünden brauchen. Treffliche Bemerkungen bietet Chamberlain sodann in dem Kapitel „Die Handlung im neuen Drama." Aristoteles nennt die Handlung die „Seele der dramatischen Arbeit", Schiller den cardo rei, den Angelpunkt, Laube „den Kern des Dramas". Der Kampf aber ist die Seele der Handlung. Der Hauptkampf muß sich immer in der Seele des Helden abspielen. Sowohl in den „Meistersingern" wie im „Ring", im „Tristan" und im „Parsifal" ist die seelenkündende Orchestration auf das jeweilige Werk zugeschnitten. Klar, einfach in den „Meistersingern", ist sie im „Tristan" gesättigter, farbenglühender, im „Parsifal" von erhabener Großlinigkeit und mildem Glanze, im „Ring" von majestätischer Pracht. Charakterscharf unterschiedlich ist desgleichen die polyphone Architektonik dieser vier Hauptwerke, ihre Modulationsform, ihr dichterischer Aufbau, ihre psychologische Eigenart und ihr Gedankeninhalt.

Der Streit, der namentlich seit dem „Lohengrin" über die künstlerische Schaffensweise Wagners und seine Grundsätze entbrannt war, hatte sich seit dem Erscheinen seiner theoretischen Schriften verschärft, und schien er abzuebben, so lebte er mit des Meisters Wiedererscheinen in Deutschland, vollends aber mit seiner Niederlassung in München und namentlich der Aufführung der „Meistersinger" erbitterter als zuvor wieder auf. Beinahe hätte ihn ein Putsch des hohen und des niederen Pöbels von dort vertrieben.

„Tristan und Isolde."

Wir kommen zu dem schönsten Werke des Meisters, dem eigentlichen „opus metaphysicum aller Kunst", einem Werke, auf welchem der gebrochene Blick eines Lebensmüden liegt mit seiner unersättlich süßen Sehnsucht nach den Geheimnissen der Nacht und des Todes, fern weg vom Leben, welches als das Böse, Trügerische,

Trennende in einer grausigen, gespenstischen Morgenhelle und Schärfe leuchtet, zu „Tristan und Isolde", dieser so recht eigentlich dem großen Frankfurter Philosophen geweihten Apokalypse der Kunst. (Entwurf 1856, Ausführung der Dichtung 1857, der Komposition 1857—59, erste Aufführung in München 10. 6. 1865.)

Aus der wilden, ungestümen Sphäre seines Wesens sind hier die Helden emporgetaucht mit ihrem ungestümen Verlangen, ihrem verzehrenden Liebesfeuer, mit ihrem tötenden Leiden im Begehren. Aber ihr Wille strömt nicht mehr nach außen, in die Welt, in den Tag. Mit tiefer Symbolik ist der Tag als das Bild alles gleisnerischen Sinnenscheins, alles Truges der Welt hingestellt. Die Sonne zaubert alle Gaukelbilder hervor, die das Leben begehrenswert machen. Die Nacht dagegen — die sonst als „keines Menschen Freund" gilt — ist der wahre Freund. Die Fackel, mit der Wagner in das Nachtreich des Unbewußten hinableuchtet, entzündet sich am Lichte Schopenhauers. Alle Brunnen rauschen da lauter, alle geheimsten Stimmen der Natur tönen lockender, alle Seelen atmen tiefer und sehen heller. So streben Tristan und Isolde, die dem Tage und der Welt entsagen, mit mächtigen, düstern Schwingen aus der Scheinwelt dieses Tages in die dunklen Reiche der Nacht und des Todes. Ruhm und Ehre, Macht und Gewinn, Treue und Freundschaft, alle Güter dieser Welt lassen sie als Lügen des Tages — desselben Tages, der sie entzweit hat — hinter sich. Ihre unbezwingliche Sehnsucht wendet sich jener „ewigen, hehr erhabenen Liebesnacht" zu, jener neuen — für uns Menschen der physischen Ebene unbegreiflichen — Daseinsform, in der selbst die Persönlichkeit, als ein physisches Hindernis der letzten Liebesvereinigung, verschwindet, in der es keine Isolde und keinen Tristan mehr gibt, wo Zeit und Raum und die irdischen Formen des Bewußtseins verschwinden. Das Geschlechtsmoment geht in ihrer Liebe völlig in dem höchsten Gefühl des „Einbewußten" auf, das in der übersinnlich vollkommensten und restlosen Hingabe ihrer Seelen aneinander, in der Vermählung ihres geistigen Wesens sie von vornherein über den leiblichen Liebesgenuß hinaushebt. Sie warten jetzt auf den großen Augenblick, da der Tod zu ihnen kommt und das All sie aufnimmt. Todeserwartung, Todessehnsucht ist alles bei ihnen. Schon jetzt in das Reich der Nacht eingedrungen, leben sie — von aller Sinnlichkeit losgelöst — als Nachtgeweihte der Liebe. Der Tod soll ihnen die ganze Erfüllung ihres Nachttraumes bringen. Aber immer wieder werden sie, wenn sie sich den Abgründen der Todesnacht nahe glauben, von Trugbildern und Tagesgespenstern auseinandergerissen, bis die letzte Abendröte hereinbricht und sie den Liebestod sterben. Aus der

lichten, gütigen Hälfte des Wagnerschen Wesens sind diejenigen Gestalten gedichtet, deren willenlose Liebe sich wie weiche Arme um das Leid Tristans und Isoldes herumlegt: Kurwenal und Brangäne. Wunschlos tragen sie nur mehr das Leid der andern, schützen sie und gehen für sie in den Tod.

Wie ich schon bei Besprechung der „Meistersinger" ausgeführt habe, überläßt Wagner dort schon im reichsten Maße der Musik die Aufgabe, die Stimmung des Verzichtes auf die Welt auszudrücken. Er glaubte sich und seiner Kunst dieses Vermögen zutrauen zu dürfen. Weil das Wort dadurch aber mehr oder weniger um die Möglichkeit kam, den Weltverzicht unzweideutig zu verkünden, erweckt Wagner da leicht den Eindruck, als ob er sich von Schopenhauer entferne. Daher wird Chamberlains Behauptung begreiflich, daß uns Wagner in mancher Beziehung *vor* seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer den Eindruck eines orthodoxeren Schopenhauerianers mache als *nachher*. So paradox das klingen mag, so fehlt es nicht an Belegen in Wagners späterem Schaffen, die deutlich erweisen, wie der Meister sein Werk nicht schlechtweg zu einer Versinnlichung von Schopenhauers Lehre hat werden lassen.

Eher dürfte absonderlich erscheinen, wie Chamberlain die ganze Tondichtung „Tristan und Isolde" zu Schopenhauer in Gegensatz bringen will. Eine an sich nicht unrichtige Bemerkung wird von Chamberlain sophistisch wohl ins Falsche übertrieben, wenn er im „Tristan" nichts anderes entdeckt haben will, als die höchste Verherrlichung, die „*Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben*." Er begründet: „Für Tristan enthält die Welt einzig Isolde, d. h. einzig den Gegenstand seines Wollens, und Isolde stirbt den „Liebestod". Die „Nacht", die von den Liebenden im zweiten Akte so herrlich besungen wird, ist die „Nacht der Liebe", die Nacht, „wo Liebeswonne uns lacht." Das sei ein Nirwana, das weder der heilige Gautama noch der weise Schopenhauer sich hätten träumen lassen. Und dennoch führt Chamberlain an einer andern Stelle seines Werkes Wagners eigene Deutung zustimmend an, die von dem Schlusse der Dichtung sagt: „Es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischster Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe zu inniger Umschlingung auf Tristans und Isoldes Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?"

Diese Sage lebt noch heute im Volksmunde in Afghanistan: Durkhani hat statt ihres Herzenserkorenen Adam Khan einen fremden Häuptling ehelichen müssen. Trost findet sie einzig in

der Einsamkeit ihres Gartens, wo sie zwei schöne Blumen pflegt, die sie dicht nebeneinander gepflanzt und von denen sie die eine Adam, die andere Durkhani genannt hat. Doch eines Tages sieht sie Adams Blume plötzlich welken; in demselben Augenblicke tritt ihr Gatte vor sie hin, ein blutbeflecktes Schwert in der Hand, und sagt ihr, es sei das Blut ihres Geliebten. Sie fällt tot neben die verwelkte Blume hin. Adam war aber nicht tot, sondern nur verwundet. Bei der Nachricht von dem Tode seiner Geliebten ruft er das eine Wort „Durkhani" und stirbt auch. Weit von einander legt man sie in die Erde; jedoch „die Liebe war stärker als der Tod". Wo man sie begraben, da findet man sie nicht wieder. Dort, wo die beiden Blumen Adam und Durkhani geblüht haben, liegen sie zusammen. Die Pflanzen gedeihen zu schönen und starken Bäumen. Sie schlingen die Wurzeln um die Leichen der Geliebten, und ihre Äste verschlingen sich, Schatten spendend, ob dem Grabe. (Darmsteter, Chants populaires des Afghans.)

Ähnliche Gedanken finden sich auch in dem von Plüddemann vertonten, von Th. Fontane frei nach dem Altenglischen geschriebenen Ballade „Schön Magret und Lord William".

Es heißt da zum Schluß:

Schön Margaret starb aus Liebe,
Lord William starb aus Gram.
Er ward im Chor bestattet,
und siehe, schön Margret auch.
Sein Grab trug einen Weißdorn,
ihres einen Rosenstrauch.
Sie wuchsen bis zum Dache und reichten sich die Hand.
Kein Auge sah die beiden, das nicht in Tränen stand.

Desgleichen findet sich ein ähnlicher Gedanke in einer Chorballade von R. Metzdorff.

Als endgültig für seine Ansicht bezüglich der Grundtendenz von „Tristan" entscheidend hält Chamberlain den Umstand, daß das Mitleid, welches in allen früheren Werken Wagners eine so hervorragende Rolle spielt, im „Tristan" gänzlich fehle. So? Hat nicht Tristan mit Isoldes Liebessehnsuchtsschmerzen Mitleid und nicht umgekehrt Isolde mit denen Tristans? Nicht Brangäne mit Isolde, Kurwenal mit Tristan? Angesichts der eben mitgeteilten Äußerung Wagners gesteht auch Chamberlein a. a. O. zu, daß im „Tristan" die Sehnsucht nach dem Tode mit der Sehnsucht nach Liebe zu einem einzigen Sehnen verschmolzen sei. Was heißt allerdings „zu einem einzigen Sehnen verschmolzen? Entweder die beiden Liebenden bejahen oder sie verneinen das Dasein. Ein

Drittes gibt es hier nicht. Ein anderes ist es freilich, wenn man Nirwana für mehr als ein bloßes Nichts auffaßt.

Nach indischer Philosophie ist es durchaus nicht ausgemacht, daß Nirwana das Nichts ist. Und ob es Wagner als ein Nichts aufgefaßt hat, ist nicht erwiesen. Wenn Nirwana ein „wundervolles Reich", „höchste Lust", ist, kann es dann das Nichts sein? Auf ein Leben im Tode oder nach dem Tode scheinen auch die Verse hinzudeuten: „So starben wir, um ungetrennt, — ewig einig, ohne End'— ganz uns selbst gegeben, — der Liebe nur zu leben."

Ist Nirwana mehr als ein leeres Nichts, dann kann das Verneinen dieses Lebens ein Bejahen des künftigen sein. Dann können Liebes- und Todessehnen zusammenfließen. Liegt indes das entscheidende Moment nicht noch in einer andern Gedankenrichtung? Konnte es jemals die Absicht eines Tragikers sein, eine ganze Dichtung zu einer ununterbrochenen Predigt der Weltflucht und der Todessehnsucht zu machen? Forderte nicht schon die künstlerische Aufgabe, einen tragischen Vorgang zu entwickeln, notwendig eine Darstellung des Übergangs von Lebensbejahung zur Lebensverneinung? Mußte nicht in einer Tragödie, ehe die Todessehnsucht zu Worte kam, der Wille zum Leben und die Verklärung der Liebe gestaltet werden? Ganz ebenso verweilt der „Ring" lange bei der Lebensgier, ehe er im Verzicht auf Leben und Macht ausklingt.

So meine ich, verhält es sich um die Sehnsucht der Liebenden folgendermaßen: Ihr erstes, innigstes Sehnen ist die Liebe, das Ganz-Hingegebensein in diesem Leben, ein Bejahen dieses Lebens. Tristan und Isolde bejahen das Leben ähnlich wie die Selbstmörder es tun. Da aber dieses grelle, unerbittliche Tagleben immer wieder die Fäden der Vereinigung zerschneidet, ersehnen Tristan und Isolde das Bessere, Höhere: den Tod, das Verneinen dieses Lebens, um dahinter das Beste, Höchste: die Vereinigung im Leben einer superioren Welt zu erlangen. So bejahen sie in Wirklichkeit das Leben (im weitesten Sinne). Otto Schmiedel gibt im Anschluß an Lichtenberger dem Liebesverhältnis zwischen Tristan und Isolde in seiner ganz ausgezeichneten kleinen Schrift „Die religiöse Weltanschauung R. Wagners" zwar eine ähnliche, aber doch noch etwas andere, mir ein wenig gezwungen vorkommende Deutung. Beide, sagt er, verneinen zuerst den individuellen Lebenswillen. „Sie wollen, ohne zu leiden, sich so rasch als möglich aus Qual retten, indem sie sich zum Selbstmord entschließen. Aber der Tod flieht sie, und so kommen sie durch die Leiden, die sie erdulden, zur Verneinung des Gesamtwillens zum Leben. Sie erkennen, wie es der Dichter selbst in jenen Jahren als eine Offenbarung empfunden, daß nicht bloß

sie, sondern daß die ganze Welt unendlich zu leiden habe, und so sehnen sie sich im Nichts aufzugehen. Dieser Grundgedanke wird nun in unendlicher Variation, umschlungen von den Ranken der Musik, immer wiederholt. Das Leben ist der Tag, der Tod ist die Nacht. Der Tag ist furchtbar, neidisch, eitel, prahlend, blendend, die Nacht ersehnt, keusch, wonnereich, geheimnisvoll, urewig, welterlösend. Der Tag bringt Macht, Ehre, Gewinn, aber was sind sie als Wahn? Die Nacht bringt Liebe, Vergessen, Seligkeit." — Ich glaube, die Ansicht, daß Tristan und Isolde zur Verneinung des Gesamtwillens zum Leben kommen, ist nicht zu halten. So philosophisch, altruistisch denken die einander ganz hingegebenen Liebesleute nicht. Man muß es schon dabei bewenden lassen, was auch Schmiedel zunächst feststellt: Tristan und Isolde verneinen (zuerst) den individuellen Lebenswillen. Schmiedel sagt dann weiter ganz richtig: „Der schrecklichste Zauber des Liebestranks ist es, daß die Liebenden dadurch immer wieder zum Leben erweckt, in „Samsara" hineingerissen, zu ewiger Qual verurteilt, nicht sterben können." Nun aber fährt er fort: „Der einzige Trost in diesem Leiden der „Nachtgeweihten" ist das Mitleiden. Tristan leidet mit Isolde, Isolde mit Tristan. Endlich muß der Tröster des Leids, Tod, doch kommen und den Mitleidenden (!) des Leidens Ziel setzen." Auch schon recht. Geht aber hieraus hervor, daß beide den Gesamtwillen zum Leben verneinen? Doch wohl ganz und gar nicht. Denn sonst müßten sie mit aller Kreatur mitleiden, deren Seufzen als das ihrige ansehen. Das aber läßt sich durchaus nicht nachweisen. Und wenn Schmiedel sie die „Mitleidenden" nennt, so ist dieser Ausdruck mit Einschränkung zu verstehen. Schmiedel weiß ja auch nur anzugeben: Tristan leidet mit Isolde, Isolde mit Tristan. Das ist aber doch kein allgemeines Mitleiden, das zur Verneinung des Gesamtwillens zum Leben zu führen braucht und in diesem Falle auch nicht führt.

Wagner hatt all das überüppige Blätter-, Ranken- und Blütenwerk, das sich lebenhindernd um den festen Stamm des Tristanstoffes, so wie er ihn vorfand, herumschlang, abgeschnitten und ihn — ähnlich wie er das hernach beim „Parsifal" getan hat — ungemein, geradezu klassisch vereinfacht. Dabei hat ihn wohl nicht bloß der dramatische Instinkt geleitet, sondern zugleich das unwillkürliche Bestreben, so frei wie möglich von äußern Zutaten seine und Mathilde Wesendoncks Liebe zu schildern.

Von jeher, aber besonders in seiner Feuerbachschen Periode, und gerade recht nachdrücklich im „Ring" hatte Wagner die Liebe, die Sinnenliebe, als höchstes Lebensprinzip gepriesen. Was sollte er tun, als Schopenhauer all sein Sinnen und Denken gefangen

nahm? Obwohl von der Sinnenliebe bis an die Schwelle des Greisenalters hin und her geschüttelt, verkündete der große Pessimist und „Asket" von Frankfurt, daß das Begehren, daß die Geschlechtsliebe, aus der immer neues Dasein und damit immer neuer Jammer hervorgeht, der Grund alles Weltübels sei. Sollte nun Wagner seinen Instinkt seiner neuen Philosophie völlig unterwerfen? Das konnte er nicht. Dazu war sein Liebestrieb zu stark. Aber er hatte, wir wie wissen, in der Liebe zwei Elemente unterscheiden lernen: die selbstlose Liebe einer Senta und Elisabeth, welcher er mit dem buddhistisch-Schopenhauerschen Mitleid (caritas) gleichsetzte, und die begehrende Liebe (amor), die, wie bei Siegfried und Brünhilde zum Verderben führte. Und doch verurteilte er auch diese Sinnenliebe, die er früher so laut gepriesen hatte, nicht ganz. Er meinte, auch diese instinktive Liebe könne als ein Heilsweg zur Verneinung des Willens führen. Und gerade diese ist die Liebe von Tristan und Isolde, ihr — wie oben gesagt — Ganz-Hingegebensein (das als sinnliches und geistig-seelisches zu verstehen ist).

Schopenhauer — sagte ich — findet, daß der Selbstmörder das Dasein bejaht und wegen der Hindernisse, die sich seinem Willen zum Leben entgegenstellen, aus dem Leben geht. Der Menschheit erschließt sich die tiefe Erkenntnis solchen Todes so schwer, weil sie darin bloß die krampfhaft verzweifelte Abwehr einer schweren Zukunft, das ungestüme Neinsagen zu dem eigenen Selbst erblickt; für sie ist jeder Selbstmörder ein Mensch, der seine Individualität auslöscht und ins Nichts flüchtet, der das absolute Nichts sucht. Ob es einen Selbstmörder dieser Art gibt, bleibe dahingestellt. Sicher sieht Schopenhauer psychologisch richtiger. Die Sache verhält sich ähnlich bei Liebenden, die in den gemeinschaftlichen Tod gehen. Sie sehnen sich zwar nach dem Nichtsein, weil ihre Liebe unbegrenzt ist und es für sie keine volle Befriedigung auf Erden gibt, aber sie möchten in Wirklichkeit dieses Leben bejahen. Doch das Leben läßt es nicht zu, daß sie ganz füreinander leben. Durch den Tod nun sehen sie den Gegenstand ihrer Liebe der Möglichkeit entzogen, von irgend jemand anderem in Anspruch genommen zu werden. Im Tode gehören sie einander, wenn auch nur in Gedanken, ganz an, und übrigens winkt nach dem Glauben vieler Paare ja noch ein reicheres, höheres Leben. Wenn sie diesen Glauben haben, bejahen sie dieses bessere Leben, und ihr freiwilliges Ausscheiden aus diesem Leben ist nur ein heftigeres Bejahen der Fortsetzung dieses Lebens. So abgründlich und geheimnisreich dieses Band zwischen Tod und Leben ist, das sich in der Erotik webt, so fremd und unbegreiflich es erscheinen mag, wohl ein jeder trägt es in seinem Innern. Wagner hat ihm den wundersamen Namen

Liebestod gegeben. Die Sehnsucht der Liebenden Tristan und Isolde nach dem Ausleben ihrer Liebe steigert sich zur Sehnsucht nach höherem Sein, einem mystischen Sein im All, in welchem das Erdendasein ausgelöscht ist; ihr Sehnen verbindet sich mit einer Hingabe ihrer Ichheiten an das Universum. Die Liebesszene ist als mystisches Zusammenfließen ihrer beiden Seelen aufzufassen.

Tristan hat das Nirwana im Sinne, wenn er sagt:

„Das dunkel nächt'ge Land, daraus die Mutter einst mich sandt',
als, den im Tode sie empfangen, im Tod sie ließ zum Licht gelangen,
Was, da sie mich gebar, ihr Liebesberge war,
das Wunderreich der Nacht, aus dem ich einst erwacht', —
das bietet dir Tristan, dahin geht er voran."

Es ist ein Ort jenseit des empirischen Daseins, von dem wir Menschen der physischen Ebene kein Wissen haben. Daher ist Tristan unfähig, das, was er dort erschaut, in der Sprache des Bewußtseins auszudrücken:

„Wo ich erwacht, weilt' ich nicht;
doch wo ich weilte,
das kann ich dir nicht sagen.
Die Sonne sah ich nicht,
nicht sah ich Land noch Leute:
doch was ich sah,
das kann ich dir nicht sagen.
Ich war —
wo ich von je gewesen,
wohin auf je ich gehe;
im weiten Reich
der Welten Nacht.
Nur ein Wissen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges Urvergessen.

Den nämlichen Ort meint auch Isolde, als sie dem Freunde den Todestrank darbietet.

Jene „Nacht" also, von welcher beide sprechen, ist nichts anderes als der Tod, das gänzliche Erlöschen aller Willensfunktionen. Als ein völliges Verlöschen des Seins erscheint Nirwana aber nur auf dem Standpunkte der Individualität für denjenigen, der noch mit seinen Wünschen und Hoffnungen in der Erscheinungswelt (Samsara) wurzelt. Nach dem Geheimbuddhismus ist Nirwana überhaupt durchaus kein leeres Nichts. Es ist vielmehr ein Zustand bewußter Ruhe in der Allwissenheit, eine vollkommene Durchgeistigung, die das Einströmen aller geistigen Regungen im All gestattet,

ein unaussprechlich erhabenes Ausruhen in der höchsten Gottheit. Alle die vielen Einzelleben des Individuums liegen nun vor ihm wie die Blätter eines umfangreichen Buches, die es nach Belieben aufzuschlagen und zu lesen vermag.

So offenbart sich in „Tristan und Isolde" die Allgewalt jener Liebe, der Wagner bereits als Anhänger Feuerbachs die Rolle zuerteilt hatte, daß sie den Menschen über die Individualität hinaus zur Allgemeinheit emporheben und ihn durch sein Wissen um die Allgemeinheit willfährig zur Überwindung des Egoismus machen sollte. Aber was er damals bloß empirisch verstanden, deutete er jetzt metaphysisch. Die welterlösende Bedeutung der Liebe besteht jetzt darin, daß sie die Vielheit der Erscheinungswelt, den Schein des Tages auslöscht. Goethe gibt einer ähnlichen Vorstellung, der Versenkung des Individuums in die kosmische Einheit des Alllebens folgenden Ausdruck:

Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen,
Sich aufzugeben ist Genuß.
Weltseele, komm uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen,
Wird unsrer Kräfte Hochberuf.
Teilnehmend führen gute Geister,
Gelinde leitend, höchste Meister,
Zu dem, der alles schafft und schuf.
Und umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sichs nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges, lebend'ges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden
Zu reinen Sonnen, farbgen Erden,
In keinem Falle darf es ruhn.

ganz theosophisch-evolutionistisch gehalten.

Übrigens lassen sich pessimistische Züge auch in Wagners Werken finden, die seiner vorschopenhauerschen Zeit angehören. Vor wie nach 1854 läßt Wagner den dämonischen Lebenswillen bis zur höchsten Ekstase emporsteigen und malt dabei gut schopenhauerisch die Seelenqualen, die der Lebenswille bringt. Als glühende Sinnlichkeit erscheint der Lebenswille wie bei Tannhäuser so bei Kundry. Das ziellose Irren des Holländers, Wotans Gier nach Macht entspringen der gleichen Quelle. Mitleid bricht allenthalben den Lebenswillen und bringt Erlösung. Senta, Elisabeth, Brünhilde üben solches Erlöseramt; Parsifal folgt nur den Spuren

dieser weiblichen Verwirklicherinnen des Mitleids. Lange, ehe Wagner das Wort von dem reinen Toren prägte, der durch Mitleid wissend wird, tönt im „Holländer" Mitleid immer wieder an, fragt sich Senta, ob des tiefen Mitleids Stimme sie belügen, forscht der Holländer selbst, ob tiefes Mitgefühl für seine Leiden das liebende Mädchen erfüllen könne.

Für Wagners künstlerische Produktionskraft wirkte seine Bekanntschaft mit Schopenhauers Philosophie sehr anregend. Die Musik zu „Walküre", die Idee zu „Tristan", die Gestalt des Parsifal datieren alle aus jenem bedeutungsvollen Jahre 1854. Schopenhauer stärkte Wagners Glauben an sich selbst durch den beständigen Hinweis auf die unvergleichliche Bedeutung der Kunst.

Wenn das Musikdrama nach der Absicht der Florentiner Hellenisten, die es ins Leben riefen, vor allem ein Mittel der Seelenkunde sein sollte, im „Tristan" ist diese Absicht aufs gelungenste verwirklicht — bis an die Grenze menschlicher Aufnahmefähigkeit. Tristan ist das reinste psychologische Musikdrama, das es gibt. Über seinen psychologischen Charakter sind Freund und Feind im klaren.

Anm. Vom „Tristan" sind ausgegangen Charles Martin Loeffler und Frederick Delius, die beiden feinsten harmonischen Koloristen, die seelenvollsten Chromatiker und Enharmoniker unter den Impressionisten. Aber auch Arnold Schönberg, der musikalische Futurist und Anarchist unserer Tage.

Selbstverständlich ist die Tragödie von Tristan und Isolde in erster Linie als Niederschlag von Lebenserfahrungen und künstlerischer Intuition anzusehen. Das habe ich schon oben angedeutet. Aber es ist nicht zu übersehen, daß Schopenhauer bei der Konzeption des Werkes Pate gestanden hat. Deshalb ist es nicht verfehlt, wenn wir, dem Vorgang Wagners folgend, der seine eigenen Dramen in vielen Fällen philosophisch deutete, und dies besonders hier in einem Briefe an den Frankfurter Philosophen tat, nicht nur die Grundgedanken, sondern auch die abgeleiteten Ideen mit den philosophischen Wendungen Schopenhauers wiedergeben. Brangäne, die ihre Herrin zu sehr liebt, um ihr den Tod zu geben, überliefert sie gerade durch ihren Ungehorsam der größten Qual und lädt darum eine Schuld auf sich. Sie ist die Vertreterin des blinden Mitleids, welches durch das Leben das Leiden nur verlängert. Marke sieht sich nicht geliebt, er weiß sich vom Freunde schändlich betrogen; aber er duldet, er vergibt. Er ist das Abbild des buddhistischen Heiligen, des Asketen. Er ist zur höchsten Entsagung gekommen. Brangäne und Kurwenal sind aus der lichten Hälfte des Wagnerschen Wesens gedichtet. Ihre Liebe legt sich wie weiche Arme um Tristans und Isoldes Leid.

Bei Tristan sehen wir den Konflikt eines trotzigen Stolzes, der sich um nichts den blanken Ehrenschild entreißen lassen möchte, mit einer zart aufkeimenden, unwiderstehlichen Liebe. Und der Stolz siegt; er führt zur verhängnisvollen Tat Tristans, Isolde an Marke zu verfreien, und begründet die Tragik seines Schicksals: „Tristans Elend — kühnster Trotz". Zum Stolze Tristans kommen eine Reihe anderer glänzender Eigenschaften: Tapferkeit, Unerschrockenheit, Selbstbeherrschung, Freundes- und Vasallentreue. Aber er ist ein „eitler Tagesknecht", ist „in des Tages falschem Prangen von seines Gleißens Trug umfangen". Mag dieser Tages-Tristan noch so selbstlos scheinen, er will schließlich doch nur als der Stolze leben, Tag haben. Aber er liebt dabei und sucht nicht mehr nur das Leben. Das macht ihn krank und treibt ihn dazu, von des Tages Krankheit befreit zu werden. Der Tages-Tristan weicht darum allgemach dem Nacht-Tristan. Der Liebestrank beschleunigt diesen Umwandlungsprozeß. Ein Held kann dieser Tristan nur bleiben, wenn er nach dieser Entwickelung der Dinge keinen schwächlichen Kompromiß zwischen Stolz und Liebe schließt. Wagner gibt uns aber keine genügende psychologische Erklärung dafür, warum Tristan doch in einen solch unhaltbaren Mittelzustand hineingerät. Durch eine Art force majeure, durch ein verhängnisvolles Überstürzen der Vorgänge gehört Isolde alsbald Marke an. Tristan sieht sich, ohne daß er recht weiß, wie, vor eine vollendete Tatsache gestellt. Es erhebt sich nun die weitere Frage, ob er die Geliebte noch meiden kann. Aber er kann es nicht mehr, er muß sie sehen. Und nun beginnt das Sehnen und Schmachten der Liebe, ein Seufzen aus dem Tag heraus in die Nacht. Und die gleiche Entwickelung spielt sich bei Isolde ab. Zunächst empfindet sie das Gefühl der Liebe als eine ihren Stolz empörende Bändigung und Beeinflussung der Freiheit und Autonomie ihrer Persönlichkeit. Aber die Liebesmacht überwindet ihren Stolz ebenso gut wie sie den anders gearteten Stolz Tristans überwunden hat. Daß beide mit aller Kraft gegen ihre Leidenschaft ankämpfen, sich nicht kurzerhand in die Arme stürzen, macht ihre Schuld tragisch.

Auf verschiedene dramaturgische Fehler in „Tristan und Isolde" macht Bulthaupt in überzeugender Weise aufmerksam. Er führt etwa Folgendes aus:

Der Liebestrank mußte nach seiner Verwendung der Vergessenheit anheimfallen. Das geschieht aber bei Wagner leider nicht.

Schon im zweiten Akt klagt sich Brangäne des Unheils, das sie gestiftet, jammernd an.

Aber Isolde setzt die einzig richtige Deutung an die Stelle der befangenen, falschen.

Am Schlusse des Werkes tritt die Berufung auf den Trank noch einmal so störend in seine Kreise, daß sie nun zum schweren Fehler wird. Marke und Brangäne versichern nämlich, daß alles verziehen sei, nachdem des Trankes Geheimnis sich enthüllt habe. Brangäne hat also noch immer die Überzeugung, daß sie selbst und nicht „Frau Minne" die Urheberin der furchtbaren Verwirrung gewesen ist, und sie hat dem König diese Überzeugung aufgedrängt, und dieser, nunmehr gewiß gemacht, daß Tristan und Isolde unschuldig in das Verderben geraten sind, bringt ihnen Versöhnung und Vermählung zugleich — die letzte leider zu spät. Wir müssen also meinen:

Gewiß, hätte Brangäne die Tränke nicht vermischt, wäre die Tragödie nicht da.

Als wir das Mittel (Liebestrank) recht deutlich zu gewahren wünschten, schob Wagner es zurück (Vorgang auf der Bühne nicht deutlich genug, keine Regieanweisung Wagners), und als es der Vergessenheit anheim zu fallen hatte, suchte er es wieder hervor, und beides war falsch.[1])

Das Zurückschieben solcher Dinge, die zur äußeren Handlung gehören und musikalisch nicht völlig rein aufgehen, wird im „Tristan" so zum Prinzip gemacht, daß man die größte Mühe hat, sich von dem Zusammenhang der Begebenheiten, die doch notwendig sind, um das Drama zu gestalten, eine klare Vorstellung zu machen.

Wichtige Personen und Geschehnisse werden darum beiläufig abgetan. So bleiben Melots Gestalt, Charakter und Motive fast völlig nur in den Umrissen, trotzdem er das Gegenspiel der Liebenden bildet. Und doch fällt Tristan dadurch, daß er im Zweikampf mit Melot sich in dessen Schwert stürzt: eine Handlung, die wiederum so fix abgehaspelt wird, daß man sie kaum wahrzunehmen vermag.

Ein seltsames Zeit-Mißverhältnis besteht also zwischen den lyrischen Verweilungen und dem Fortschritt der Handlung. Wagner treibt nicht genug Spitzen der Handlung heraus, sondern läßt lyrische Flächen sich allzubreit ausdehnen. Undramatisch und untheatralisch — dabei auch ästhetisch nicht erquicklich — ist der lange Sermon König Markes. Das undramatisch lange, ermüdende Warten auf die Ankunft des Schiffes ist wiederum die breiteste Ausführung eines Zustandes.

---

[1]) Auch ich halte die nochmalige Berufung auf den Trank für einen dramatischen Fehler. Markes Wiedererscheinen aber am Schlusse des 3. Aktes ist trotzdem auch ohne diese zu rechtfertigen, selbst für den Fall, daß er völlig unterrichtet ist und nicht den Trank für den alleinigen Anstifter des Unheils hält. Er ist — wie gesagt — zum höchsten Verzicht vorgeschritten, vergibt und bringt den Liebenden den Vermählungssegen.

Fehlerhaft ist endlich das kaum verständliche Handlungsgepolter, das vor dem Schlusse anhebt und das Drama in fliegender Hast zu Ende führt. Allerdings hat Wagner dafür das innerliche Geschehen und Handeln auf die allergrößten Gesichtspunkte gestellt, auf Gedanken und Affekte von ungeheurer Kraft und Tiefe, auf seelische Steigerungen von gewaltigem Schwunge. So wird zur eigentlichen Szene der Tristanhandlung die menschliche Seele mit all ihren Hochfluten und Ebben, ihren Wundern und Geheimnissen, und es entsteht eine ganz neue Art von Drama: das Seelendrama mit seinen inneren Entwickelungen.

So herrscht im Liebes-Urgedicht von „Tristan" schwüle orientalische Atmosphäre, das „Duften der Rosen von Schiras, Palmenrauschen am Strande der heiligen Ganga, Sphärenmusik bei der Herabkunft des Buddha, des Welterlösers." Wie mancher hat wohl, umrauscht von den Wonnewogen der Töne dieses metaphysischen Wunderwerkes, den heißen Atem dieser morgenländisch-indischen Welt verspürt! In den letzten Versen, die Isolde mehr stammelt, als spricht, hört man gleichsam die Wogen von Nirwana über der selig darin Ertrinkenden zusammenschlagen:

„In des Wonnemeers wogendem Schwall,
In der Düftewellen tönendem Schall,
In des Weltatems wehendem All
Ertrinken — versinken!
Unbewußt — höchste Lust!

Prof. Seiling, der als erster, wie ich schon gesagt habe, die Werke und Schriften Wagners zu den Lehren der Theosophie in geistvolle Beziehung gesetzt hat, ist der Ansicht, daß mit diesen ersten drei Zeilen auf eine geradezu verblüffende Weise die von der Theosophie gelehrten drei höheren, übersinnlichen Welten gekennzeichnet seien, zu denen der entsprechend entwickelte Mensch sich erheben kann: die „wogende" Welt der wandelbaren Bilder, die „tönende" Welt und das Reich des „Weltatems (Atma), in welchem der Mensch sich eins mit dem „All" fühlt, ohne jedoch sein individuelles Selbstbewußtsein zu verlieren. Das „Unbewußt" der letzten Zeile bezieht sich nach Seiling nicht auf eine absolute, gar nicht existierende Bewußtlosigkeit, sondern nur auf das geschlechtliche Getrenntsein. Wonach Tristan und Isolde sich sehnten, sei die Aufhebung der durch die Doppelgeschlechtlichkeit bedingten Trennung, hieße es doch im zweiten Akt: „Nicht mehr Tristan, nicht Isolde; ohne Namen, ohne Trennen endlos ewig einbewußt." Ich bin der Ansicht, daß Seiling hier den gleichen Fehler macht, wie ihn in

seiner Art Schmiedel mit der buddhistisch-schopenhauerschen Auslegung des Liebesverhältnisses zwischen Tristan und Isolde begeht. Gewiß, man darf und soll — dies habe ich wiederholt ausgesprochen — künstlerische Werke philosophisch ausdeuten; aber man muß sich hüten, dichterische Ideen in das Prokrustesbett von Philosophemen zu zwängen. Tristan und Isolde sehnen sich ganz gewiß zunächst nicht nach Aufhebung der durch die Doppelgeschlechtlichkeit bedingten Trennung. Und sicher stellen sie sich, wofern sie an ein höheres Leben in „Nirwana" glauben, auch dieses im gewissen Sinne als ein individuelles Getrenntsein vor. Ihre Worte „ohne Namen, ohne Trennen, endlos ewig einbewußt" deuten eben nur auf einen höheren Grad des Gemeinschaftslebens hin. Sicher haben sie nicht gewußt, und Wagner wird sie nicht mit der Einsicht ausgerüstet angesehen wissen wollen, daß — nach der Lehre der Theosophie sowohl wie manchen naturwissenschaftlichen Hypothesen — der Mensch in längst vergangenen Zeiten androgyn (männlich-weiblich) gewesen ist und daß er es in ferner Zukunft auf höherer Stufe wieder werden wird, während die Trennung in Geschlechter aus bestimmten Gründen für die Entwickelung nötig war. Seiling meint: Auf diesen Sachverhalt bezieht sich der Kern des Tristan-Dramas. Ich weiß nicht, ob Wagner überhaupt den „Tristan" auf die Lehren der Theosophie bezogen wissen wollte. Darzutun habe ich versucht, daß die dramatische Skizze der „Sieger" auf bewußter Anlehnung an die theosophischen Lehren der „Reinkarnation" und des „Karma" ruht. Im „Tristan"-Falle scheint der Meister mehr aus dichterischem Schauen heraus, aus der Fülle seines göttlichen Genius Offenbarungen theosophischer Art gehabt zu haben. Jene oben angeführten Schlußworte Isoldes aus ihrem „Liebestod" sind allerdings „verblüffender" Art, weisen deutlich auf theosophische Begriffe hin und erheischen förmlich eine Auslegung in diesem Sinne.

Die Tristanmusik ist der gewaltigste und tiefste Ausdruck des Innermenschlichen, der je in Tönen gefunden worden ist. Sie ist ebenso sehr Naturlaut wie höchste Kunst. Hier werden die dunkelsten Geheimnisse der modernen Künstlerseele beleuchtet. Hier ist das rote, warme Herzblut des Menschen Melodie geworden, hier ist alles Seele, Innerlichkeit. Die Chromatik und Enharmonik des „Tristan" ist nur die Konsequenz einer Entwickelung, die schon mit Bach begann (Chromatische Phantasie und Fuge) und über Mozart und die Romantiker (insbesondere Schubert, Spohr und Chopin) zu Liszt führte. Unter des letzteren Einflusse vollzog sich nun bei Wagner eine musikalische Stilwandlung, die ihren höchsten Ausdruck in der Tristanpartitur fand.

Wagner selbst hat diesen Einfluß Liszts auf ihn zugegeben. Die erste Harmoniefolge des „Tristan" findet sich fast wörtlich in einem Lisztschen Lied, vorher allerdings auch schon bei Mozart und Spohr ähnlich.

Über Bühnendekoration in Wagners Werken.

In München, der ersten Heimstätte des „Tristan", erschien das Werk im Jahre 1908 in dem nach Bayreuther Vorbild erbauten Prinzregententheater unter Mottl in einer von W. Wirk geschaffenen Neuinszenierung, die bezüglich der Mitwirkung der bildenden Kunst prinzipiell Neues bot. Sie erstrebte möglichste Vereinfachung der Bühnendekoration, um dadurch den Darsteller als hauptsächlichen Verkünder des Werkes um so deutlicher hervortreten zu lassen. So wurde der Spielraum durch ein neutrales Proszenium bedeutend verkleinert und in der Szenerie selbst alles störende Zuviel möglichst vermieden. Stimmung, nicht geheuchelte Naturwahrheit oder Illusion ist das Ziel.

Hoffentlich wird man bald auch in anderen Werken Wagners das Opernbild vereinfachen.

Wagner blieb bezüglich der Dekoration noch im Alten stecken. Dieses Mißverhältnis zwischen der von der Partitur geforderten Idealität und der von Wagner selbst eingestandenen „Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus" zum ersten Male scharf beleuchtet zu haben, ist das Verdienst des Franzosen Adolphe Appia, dessen Gedanken in die Praxis umzusetzen durch die obige Tristan-Inszenierung Wirks versucht wurde.

Immer hat man von neuem gefunden, daß der Realismus gleich dem Vater Kronos seine eigenen Kinder aufzehrt und keine Nachgiebigkeit an irgend einen Geschmackwechsel so gefährlich für die Ästhetik zu werden vermag, wie das Verlangen nach mehr und immer mehr Wahrheit.

Auf diesem abschüssigen Wege erlischt zuletzt jede Illusionsfähigkeit des Zuschauers, jedes Mitgehen mit den Absichten des Dichters.

Je nach dem Vorhandensein oder dem Schwunde der Illusionsfähigkeit haben sich ganze Zeitalter mit einer fast kahlen Bühne begnügt oder die „völlige Lebenstreue" durch die raffiniertesten Mittel der Dekoration gefordert.

Das Schlimme ist nur, daß die sorgsamste Nachahmung der Wirklichkeit mit der peinlichsten Stümperei im Aufbau des Ganzen, die photographische Wiedergabe von Äußerlichkeiten mit gänzlicher Unfähigkeit, aus der Menschenbrust das Dramatisch-Packende zu erlauschen, gepaart sein kann.

Noch einen anderen Laut kann man in jenen Schlußworten Isoldes mitklingen hören, einen Laut, herübergetragen aus dem mondbeschienenen Lande der Romantik: Liebeslocken, Todesseufzen, Klagen um die früh dahingegangene Braut, Stammeln der Sehnsucht, sie möge im Dämmerdunkel, zurückgekehrt aus dem Jenseitslande, zur Seite des Liebsten sich betten. Es sind die Laute von Novalis' „Hymnen an die Nacht". Diese Hymnen sind vielleicht die ergreifend wehmütigsten Laute, die je sich aus dem Innern eines Dichters entrungen haben: „Muß immer der Morgen wieder kommen?" so heißt es da, „zugemessen ward dem Licht seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. Nur die Toren verkennen dich, heiliger Schlaf! Sie fühlen dich nicht in der goldenen Flut der Trauben und dem braunen Saft des Mohns." Sicherlich hat Novalis diese Gedanken in der Hauptsache aus eigener Lebenserfahrung geschöpft. Aber er hat auch Youngs Nachtgedanken und jedenfalls auch das Wort im Faust von der „Mutter Nacht" gekannt, der das stolze Licht den alten Rang, den Raum streitig macht." Auch die gespensterhafte Erzählung der „Braut von Korinth" wird ihm in Erinnerung gekommen sein. Auch das ist nicht ausgeschlossen, daß Novalis in jener Zeit, wo die Gebrüder Schlegel, neben andern, indische Philosophie und Dichtung gleichsam erst neu entdeckten, manche Blume seiner üppigen Poesie in dem indischen Zaubergarten gebrochen hat. Wenigstens hat auch Novalis' Philosophie in manchem auffällige Verwandtschaft mit der indischen.

Tristanstimmung in Novalis' Hymnen an die Nacht.

Wagners philosophische Anschauungen aus der Zeit des „Rings" und des „Tristan" weichen in mehreren Punkten von Schopenhauer ab. Zunächst in der Rolle, die die Geschlechtsliebe auf dem Heilswege zur Verneinung des Willens zum Leben spielt.

Nach Schopenhauer gibt es nur zwei Wege, um den Willen in sich zu ertöten und erlöst ins Nirwana einzugehen.

Erstens führt dahin ein allmähliches Durchschauen der ungezählten Qualen der Mit- und Umwelt, verbunden mit der Einsicht, daß alle diese leidenden Wesen nur in der Erscheinung von uns verschieden, im Grunde ihrer Natur oder als Dinge an sich aber mit uns identisch sind. Wem diese Erkenntnis intuitiv aufgegangen ist, der leidet mit, was alle andern leiden, nimmt das Weltenleid auf seine Schultern (Parsifal! soweit ist der „Parsifal" echt schopenhauerisch) und verneint dessen Urquell, den Willen zum Leben.

Abweichungen der Philosophie Schopenhauers von der seines Schülers Wagner.

Zweitens wird die Abtötung des Willens zum Leben durch ein furchtbares eigenes Unglück ermöglicht. Es öffnet dem davon Betroffenen plötzlich die Augen über das wahre Wesen der Welt,

und in jähem Entschlusse wendet sich der Wille. Die Geschlechterliebe bildet auf diesem Heilswege keine Station.

Bei Wagner dagegen vermählt sich die Mitleidsliebe innig mit der Geschlechtsliebe, agape mit eros, caritas mit amor. Sie arbeiten gemeinsam am Erlösungswerke, sind aber bei Schopenhauer als himmlische und irdische Liebe durch eine Kluft getrennt.

Durch die Liebe eines Weibes tritt die Erlösung ein im „Holländer", im „Tannhäuser", im „Ring", im „Tristan". Zwar teilt auch Schopenhauer die Anschauung von der metaphysischen Zusammengehörigkeit, dem im Weltwesen verankerten Füreinanderbestimmtsein leidenschaftlich Liebender, das im „Holländer", der „Walküre", dem „Siegfried", vor allem aber im „Tristan" in allen erdenklichen Wendungen künstlerische Gestalt gewonnen hat. Aber bei Schopenhauer verfolgt der Urwille durch dieses Aneinanderfesseln zweier seiner Objektivationen immer nur den furchtbaren Zweck, eine bestimmte neue Objektivation, an der ihm besonders gelegen scheint, im Kinde der nichts Böses ahnenden Eltern hervorzurufen. Von einer Brechung des Lebenswillens des Liebenden durch die Geliebte weiß Schopenhauer nichts. Daher ist ihm der Selbstmord zweier Liebender etwas ganz Unverständliches. Warum zieht — meint er — das Paar, wenn die Liebe so groß ist, nicht alle Qualen und Entbehrungen dem Verzichte auf die sich ihm als höchste Seligkeit vorspiegelnde Vereinigung vor? (Nun, wir haben gesehen, daß das wohl geschehen kann, wofern man glaubt, daß für das nächste, höhere Leben eine viel innigere Gemeinschaft eintritt.)

Hier war der Punkt, auf dem Wagner Schopenhauer auch begrifflich korrigieren zu können hoffte, indem er die Motivierung solchen Selbstmordes aus der Natur der Liebe unternahm. Man erkennt dies sein Bestreben aus einem Briefe an Mathilde Wesendonck, in welchem Wagner sagt: Es handelt sich darum, den von keinem Philosophen, auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe nachzuweisen, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe."

Wagner kennt also einen dritten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens: die aus der Neigung zwischen Mann und Weib keimende Geschlechtsliebe. Wir werden dadurch — nach Wagner — auch fähig, Ideen zu erkennen und genial zu sein. Es ist das nicht mehr ein Zustand der Losgerissenheit des Intellekts vom Willen, sondern vielmehr eine Steigerung des Intellekts des Individuums zum Erkenntnisorgan der Gattung

sowie des Willens selbst, als Dinges an sich. Daher auch die enthusiastische Freudigkeit und Entzücktheit in den höchsten Momenten der genialen Erkenntnis, die Schopenhauer kaum zu kennen scheint, da er sie nur in der Ruhe und im Schweigen der individuellen Willensaffekte zu finden vermag. In der Liebe sieht Wagner die Möglichkeit, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo, nach gänzlicher Bewältigung dieses Individualwillens, der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein kommt, was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit vollkommener Beruhigung ist. Seligkeit besteht also nach Wagner nicht bloß in willenloser, betrachtender Individualerkenntnis, sondern auch in willenvoller, freudiger Gattungserkenntnis. Schopenhauer hat wie Plato mehr die Momente der stillen, logischen Erkenntnis, Wagner die Augenblicke höchsten, verzückten Schauens im Auge, wenn er in seinen Helden die Erkenntnis aufgehen läßt. Auf diese Weise werden Brünhilde und Isolde „welthellsichtig". Nicht anders, in einem Moment der Liebe auch Parsifal. Freilich ist hier doch wieder der asketische Gedanke stärker. Der Parsifal enthält keinen Ausblick auf eine Liebe, die zur Erkenntnis führt. Er kennt nur Mitleid und Entsagung.

Es ist bezeichnend für den buddhistisch-asketischen Charakter dieser Religion Wagners, daß die Versuchung — die von Kundry ausgeht — als eine Versuchung zum Rausche der Sinnenliebe dargestellt wird. Das entspricht vollkommen der Versuchung Buddhas: es ist die Versuchung, die den eben zum vollendeten Mönch werdenden Asketen überfällt. Man vergleiche damit die unendlich reichere Versuchung, die Jesus und auch Goethes Faust durchmachen. Man wird dann erkennen, daß bei Jesus die Sinnlichkeit, die Frage der Askese gar nicht so im Mittelpunkte des Wesens seiner Lehre gestanden hat, wie bei Buddha, Schopenhauer und Wagner. Wagners Christentum des „Parsifal" ist daher nicht das voll gefaßte, hohe positive Werte im Dienste einer lebenbejahenden, freudigen Sittlichkeit schaffende, sondern das stark ins Buddhistische umgefärbte Christentum.[1]) So will Wagner durch das Abendmahl den Vegetarismus predigen. Diese Bedeutung hat Wagner dem Abendmahl nicht nur in „Religion und Kunst" ausdrücklich zugeschrieben: „Sein eigenes Fleisch und Blut gab er, als letztes höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täg-

[1]) Auch Nietzsche versteht das Christentum als so einseitig beschränkt. Daher mit sein Haß gegen den Wagner des „Parsifal".

lichen Mahle: — solches allein genießt zu meinem Angedenken." Auch im „Parsifal" wird dieselbe Deutung des Abendmahls gegeben.

„Nehmet vom Brot; wandelt es kühn
Zu Leibes Kraft und Stärke; treu bis zum Tod
Fest jedem Müh'n zu wirken des Heilands Werke.
Nehmet vom Wein. Wandelt ihn neu
Zu Lebens feurigem Blute, froh im Verein,
Brüdergetreu zu kämpfen mit seligem Mute.

Brot und Wein sind Wagner also Symbole der Liebe und des Glaubens, aber auch die neue Speise.

Was den Menschen so quält, ist bei Schopenhauer und Wagner vor allem das Leid, in das ihn sein Wille zum Leben stürzt, bei Jesus dagegen die Schuld. Wir haben bei Buddha und Schopenhauer rein, bei Wagner in der Hauptsache eine pessimistisch-ästhetische, bei Jesus eine ethische Erlösungsreligion vor uns. Dort wird der Mensch erlöst, indem er verzichtet; hier, indem er sich selbst zuerst überwindet. Bei Buddha erlöst die Askese, indem der Mensch den Durst nach Glück tötet, sich von allem, was Freude bringt, trennt und dem Leid keine Angriffsflächen mehr bietet; Jesus hat seine Askese nicht als seine Erlösung, auch nicht als eine Erlösung von der Kultur, sondern als Leid, als schmerzliches Opfer erlebt. Er hat sie auf sich genommen als höchsten Beweis der opferbereiten Liebe. So ist auch die christliche Liebe etwas viel Umfassenderes als das buddhistische Mitleid. Der Buddhismus sagt: Das Leid soll aus der Welt geschafft werden; also vermehrt es nicht! Beseitigt es und macht nicht leiden! Jesus meint mit seiner Feindesliebe viel Höheres, eine wirkliche Tat zur Förderung des Menschenwohls, eine aktive Gesinnung.

Wagner selbst hat einmal völlig zutreffend den Unterschied von Mitleid und Liebe charakterisiert und sich dann allerdings für das Mitleid entschieden.

„Was nun aber das Mitleiden charakterisiert, ist, daß es in seinen Affektionen durchaus nicht von den individuellen Beschaffenheiten des leidenden Gegenstandes bestimmt wird, sondern eben nur durch das wahrgenommene Leiden selbst. In der Liebe ist es anders: in ihr steigern wir uns bis zur Mitfreude, und die Freude eines Individuums können wir nur teilen, wenn dessen besondere Eigenschaften uns im höchsten Grade angenehm und homogen sind. ... Je edler die Natur, desto schwieriger diese Ergänzung zur Mitfreude.... Dagegen kann das Mitleiden sich dem gemeinsten und geringsten Wesen zuwenden, einem Wesen, welches außer seinem Leiden durchaus nichts Sympathisches, ja welches in dem,

woran es sich zu freuen imstande ist, sogar nur Antipathisches für uns hat“ ... (Wagner konnte sich nicht leicht mitfreuen!)

Eben das ist es aber, was Jesus mit Liebe meint und was er besitzt: die fördernde Liebe und die daraus erblühende Mitfreude an dem elendesten, verkommensten und mißhandeltsten Menschen und der Glaube daran, daß auch dieses Menschenkind berufen ist, ein Gotteskind zu werden.

Dagegen ist es ein höherer Standpunkt, als der, den das offizielle Christentum gegenüber den Tieren einnimmt, wenn Wagners Religion mit demselben Gefühl Mensch und Tier umspannt.

Weinel hat Unrecht, wenn er meint: „Dem Tier Mitleid und Schutz, dem Menschen allein Liebe; denn er ist zu Höherem als das Tier berufen (nach theosophischer Lehre nicht), ein Gotteskind, selber ein Ebenbild Gottes in Liebe und Güte zu werden.“

Wo das tiefe Gefühl davon wach ist, daß wir selbst nicht in erster Linie leidende und bemitleidenswerte Geschöpfe sind, sondern schuldige und in Schuld und Leiden stürzende Wesen, daß auch wir, wie Carlyle sagt, den Strick uns zusprechen müßten, wenn wir uns richten sollten, da wird das Herz noch viel weiter und größer und das Auge schärfer, eine noch tiefere Erkenntnis flammt in uns auf, als das buddhistische „Das bist du“. Wir sehen nämlich, daß hier geholfen, mehr geholfen werden kann, als wenn wir nur Leid zu beseitigen hätten. Wir können den Schuldigen bessern. Und wir gewinnen eine Freude auch an dem verlorenen Gotteskinde. „Es wird Freude sein über einen Sünder, der Buße tut.“ Liebe tut wohl, Mitleid kann sehr weh tun und wird es einem zartfühlenden Menschen immer tun.

Weshalb hat Nietzsche das Mitleid so gehaßt? Weil in ihm etwas Erniedrigendes liegt. Mitleid kann auch die edelste Seele nicht geben, ohne ihre Überlegenheit zu fühlen. Niemand möchte gern Mitleid von andern. Lieber Beneider als Bemitleider haben! sagt ein altes Volkswort.

Die Liebe im Sinne Jesu ist nicht allein ein Mitleiden und Beklagen des Elendes der andern, sondern sie fordert von dem Menschen und vertraut ihm, hofft, daß er besser wird, hebt ihn über sich selbst hinaus und erzieht ihn, während das Mitleid leicht lähmt und erniedrigt.

Es ist Tatsache, daß die Völker, die sich dem äußerlichen Buddhismus verschrieben haben, im steten Niedergang begriffen sind und daß auch der Katholizismus mit seiner Lehre von der Askese weit hinter der Entwickelung der protestantischen Völker mit ihrem Ideal der Weltüberwindung steht.

Wagner kennt wie Schopenhauer und der exoterische Buddhismus keinen Gott, keinen Liebeswillen hinter dieser Welt, der aufwärts führt. Seine Welterkenntnis ist, seit er Feuerbachs Schüler gewesen war, atheistisch geworden, darum mit Notwendigkeit in den ästhetischen Pessimismus umgeschlagen und auch in seinen letzten Lebensjahren nur bis zu einem unsichern Glauben daran gelangt, daß ein Sinn in der Welt und die Möglichkeit einer Regeneration im Menschen angelegt sei. Der Optimismus, der bei ihm durchbrach, ruht also auf einem dem Leben als Ganzen zugesprochenen Pessimismus.

Daß aber eine solche „vollkommene Beruhigung des Willens durch die Liebe" in diesem rücksichtslosen Leben des „Tages" eigentlich ganz ungewöhnlich ist, zeigt ja Wagners eigenes Liebesverhältnis mit der Wesendonck. Wagner drückt sich bezüglich dieser Beruhigung unklar aus. Meint er, daß die Macht der Liebe den Willen zum Leben so sehr beruhigen kann, daß ein äußerliches Weiterleben in der Welt möglich ist? Ich denke, er hat an Tristan und Isolde seine wahre Meinung gezeigt.

Die gewaltige philosophische Rolle, die Feuerbach der Geschlechtsliebe für den Weg zum höchsten Guten angewiesen hatte, erhält sich also — im Widerspruch zu Schopenhauer — bei Wagner. Nurm it dem Unterschiede, daß sich der Begriff des Guten mit Schopenhauer gegen Feuerbach nach der entgegengesetzten Richtung, von der Bejahung zur Verneinung der Sinnenwelt, verschoben hat.

Freilich ist auch bei Wagner die Geschlechtsliebe nur eine Stufe auf dem steilen Wege des ethisch-religiösen Lebenswandels.

Der zweite Punkt, in welchem Wagner von Schopenhauer abweicht, betrifft die Ausdehnung des Erlösungsprozesses auf die Mitwelt.

Bei Schopenhauer bildet das Leid der Welt das Material für die eigene Erlösung des Heiligen. Um so mehr ich mitleide, um so besser fahre ich dabei.

Bei Wagner tritt an Stelle der Erlösung des Ichs auf Kosten andrer die Erlösung der andern durch das Ich. Der Altruismus, bei Schopenhauer ein Mittel des Egoismus, wird bei Wagner Hauptzweck und vornehmstes Ziel, dem sich der Egoismus unterzuordnen hat. Da haben wir das christliche Moment, das in diese Periode Wagners, da er noch ein Anhänger Schopenhauers von im allgemeinen „strikter Observanz" war, hineinragt.

In den meisten Dramen Wagners erlöst ein Ich ein andres Ich. Im „Parsifal" erlöst ein einzelner den Amfortas und die Kundry. Im „Ring" bringt eine einzelne, Brünhilde, symbolisch angesehen, die — Welterlösung.

Es gibt also bei Wagner nicht wie bei Schopenhauer nur Erlöste, sondern auch Erlöser. Daher tritt bei Wagners Helden und Heldinnen das völlige Erlöschen des eigenen Willens erst dann ein, wenn diese Erlösungen anderer ausgeführt sind.

Aber über diesem altruistischen Tatcharakter darf nicht, wie neuerdings oft geschieht, der quietistische Erlösungscharakter, die Aufhebung des Wollens, erst in andern, dann im Ich selbst als Ziel dieser Taten übersehen werden. Denn nicht rein zu Siegfriedtaten, sondern vor allem zu Parsifaltaten fordern die Wagnerschen Kunstwerke (nicht bloß der „Parsifal") auf. Wagners „Regenerationslehre", auf die ich hiernach zu sprechen komme, bedeutet die allmähliche Umkehr zu altruistischer, selbstloser, mitleidsvoller Willenserlösung. Auch hier spielt ein Feuerbachischer Rest von Optimismus mit. Während Wagner eine Besserung, d. h. eine Gesinnungsbekehrung des einen durch den andern, ja schließlich der ganzen Menschheit, für möglich hält, bricht bei Schopenhauer, der Entwickelung nicht gelten läßt, immer nur ein einzelner als Ausnahme dem Willen, als dem „Ding an sich", ein einzelnes Rad, das Rad seiner eigenen Individualität, aus dessen furchtbaren Getriebe aus.

Drittens hat Wagner auch eine hoffnungsvollere Auffassung vom Weltengrunde, vom Weltwillen als dem „Ding an sich".

Mit Schopenhauer sucht auch dessen Schüler Ed. v. Hartmann nachzuweisen, daß der Fortschritt der Kultur niemals das Glück zu mehren imstande sei. Nur ein Tor könne meinen, daß Krankheit, Hunger und Armut, Unsittlichkeit und Diebstahl mit der fortschreitenden Kultur (!?) sich vermindern. Im Gegenteil, die Kultur mehre diese Übel (?) oder lasse sie wenigstens infolge der Verfeinerung des Empfindens um so lästiger erscheinen. Kunst und Wissenschaft würden immer nur im Besitze einer kleinen erlesenen Anzahl von Menschen bleiben.[1])

Wenn Wagner im Nachtrag zu „Religion und Kunst" die Schopenhauersche Philosophie gleichwohl als die Grundlage aller ferneren Kultur mit großem Nachdrucke empfiehlt, dann kann er nur die von dieser Lehre stark betonte Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt (siehe Seite 134 dieses Buches!) im Auge gehabt haben. Denn der eigentliche Grundgedanke des Metaphysikers: die mit der Idealität des Raumes und der Zeit verknüpfte Erlösung der einzelnen durch Erkenntnis war für Wagner

[1]) Man lese die vernichtende Kritik, die Nietzsche in seiner 2. „Unzeitgemäßen" über Hartmanns „Philosophie des Unbewußten" (diese „Spaß-Philosophie") geschrieben hat!

unwichtiger. Schließt jener mit dem absoluten Pessimismus verbundene und vermöge der Idealität der Zeit keinerlei Entwickelung kennende Grundgedanke jede geschichtliche Deutung des Menschenproblems aus, so nimmt Wagner nur eine Entwertung der historischen Menschheit an und erhofft das Heil von einer künftigen Regeneration.

Wagners Schrift „Über Staat und Religion".

Die Abhandlung über „Staat und Religion" (1864) zeigt Wagner zwar noch von der Schopenhauerschen Philosophie abhängig, bedeutet aber doch bereits gegen den absoluten Pessimismus, dem der Dichter des „Tristan" gehuldigt hatte, eine Rückkehr zu zuversichtlicheren Lebensanschauungen. Während Wagner früher unter dem Einfluß der Feuerbachschen Evolutionslehre an das Ideal eines paradiesischen Zukunftsstaates, das auf dem Wege der Revolution zu erreichen sei, geglaubt hatte, erkennt er nunmehr als Schopenhauerianer eine solche Hoffnung als Utopie und sieht in konservativer Stabilität das einzige Heil für den Staat. Eine große Bedeutung für die Aufrechterhaltung dieser Stabilität hat der König. „Das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins vermag der Staat auch in seiner günstigsten Formation nicht zu bannen; dies tut die Religion, deren innerster Kern Verneinung der Welt ist, Glaube an das Jenseits. Im Rahmen des Lebens vermag aber in gleicher Weise erlösend die Kunst zu wirken. Auf den „Racker von Staat" ist also unser Meister immer noch nicht allzu gut zu sprechen. „Ist der Staat die Zusammenfassung der realen Welt mit all ihrem Zwang und Leid, ist die Religion der Weg aus dieser Welt hinaus in das Jenseits des Vergessens und der Seligkeit, so soll die Kunst den Menschen, der doch gezwungen ist, in der Welt des Staats und sozialen Lebens auszuharren, über die Härten derselben durch das Spiel eines schönen Scheins hinwegtäuschen und über sich und die Welt erheben." So ist unserm Meister die Kunst der Religion verwandt. Früher war ihm letztere, speziell das Christentum, als eine schlaue Einrichtung erschienen, um der Menschheit bei dem Elend des Daseins klüglich ein besseres Jenseits vorzuspiegeln. Jetzt erscheint sie ihm mit Recht die Trüglichkeit der nichtigen Welt zu predigen. Sie ist also Erkenntnis des Trugs, Sehnsucht, in Nirwana einzugehen. Man sieht, Wagner gebraucht für die Religion noch schopenhauerisch-buddhistische Ausdrücke. Aber doch weist diese Schrift schon auf des Meisters letzte, optimistisch christliche Weltanschauung und auf seine Regenerationslehre hin.

Über die Bedeutung der Kunst für den Staat hatte Schiller ähnlich gelehrt, wie hier Wagner in „Staat und Religion". Aus dem jetzigen Notstaate — so hatte er gesagt — führt kein direkter

Weg hinüber zum Vernunftstaat. Für diesen müssen die Menschen erst erzogen werden — durch ein Werkzeug, das der Staat nicht schaffen kann. Dieses Werkzeug ist die Kunst. So gilt es, den Menschen erst einmal ästhetisch zu erziehen. Nur dadurch wird der sinnliche Mensch fähig, allgemein giltig, d. h. vernünftig zu denken und allgemein giltig, d. h. vernünftig zu handeln. Nur aus dem ästhetischen Staat des schönen Scheins, nicht direkt aus dem physischen Zustand heraus kann sich der moralische, der Vernunftstaat entwickeln. Die Arbeit unserer Dichter und Denker, die Arbeit der Idealisten ist noch lange nicht zu Ende getan, weil und solange unsere politischen Staaten noch soviel vom Notstaat und noch so wenig vom Vernunftstaate an sich tragen.

Der Kern des Seins ist nach Wagners Meinung also vielleicht nicht radikal böse, sondern wird es nur in seinen Erscheinungsweisen (Rheingold vor dem Raub durch Alberich, d. h. des Seins vor Verkörperung des Willens in der Erscheinungswelt). Die Darstellung des Zustandes nach Aufhebung dieser Erscheinung im „Tristan" weist auch in diese Richtung. Damit aber wäre die Möglichkeit eröffnet, auch in der empirischen Wirklichkeit bleibend Gutes vom Bösen zu scheiden und statt Aufhebung der Erscheinung deren Vervollkommnung als letztes Ziel zu erstreben. In der Hauptschrift aus seinen letzten Jahren, in „Religion und Kunst" verwirft Wagner dann den absoluten Pessimismus ganz und redet einem „historischen Pessimismus" das Wort. Es entsprach dieser Auffassung seine Regenerationslehre. Auch in den Lehren des Vegetarianismus und der Ungleichheit der Menschenrassen wich Wagner von Schopenhauer ab.

Vielleicht hätte uns Wagner nach dem „Parsifal" noch ein Werk geschenkt, in welchem seiner Hinwendung zu freudiger Weltbejahung noch deutlicher Ausdruck gegeben wäre. Louis, Lichtenberger, Lamprecht u. a. messen übrigens den optimistischen Elementen besonders in den spätesten Werken eine recht große Bedeutung bei.

Sonderbar ist es, daß Raoul Richter aus Wagners Dramen und Schriften keine positiven Ideen über Weltverbesserung im Sinne einer Lebensbejahung herauszulesen vermag.

Das Problem der Erotik bei Wagner.

Die Brücke von der Geschlechtsliebe zur Erlöserliebe ist schon durch die Auffassung der Liebe in der Feuerbachschen Periode gegeben, in der Wagner „den notwendigsten Drang zur Selbstaufopferung zugunsten eines geliebten Gegenstandes der Liebe" wesentlich findet. Dieses altruistische Moment, in der reinen Liebe der Jungfrau besonders stark entwickelt, wirkt entweder auf den andern Teil bekehrend ein (Holländer, Tannhäuser), oder es treibt in beiden

Liebenden zugleich aus eigener Wurzel die Blüte der Entsagung hervor (Tristan und Isolde).

Der geheimnisvolle Zauber, die Fülle und Abwechselung der unbeschreiblichen, unbestimmbaren Stimmungen, kurzum jener mystische Charakter des Liebesgefühls muß auf der weitgehenden und feinen Durchäderung des sinnlichen Lebens mit seelischen, des seelischen Lebens mit sinnlichen Momenten beruhen oder — seinen Grund finden in der unausgesetzt sich vollziehenden Osmose zwischen Fluiden des psychischen und des physischen Lebens. So birgt die Geschlechtsliebe gewichtige idealistische Momente in sich und gravitiert nach der Sphäre des Unendlichen. Das Objekt unserer Verehrung ist dabei von geringerer Bedeutung als der Umstand, daß wir verehren. Weil die Liebe das Problem der Zweieinigkeit ist, ist sie ein Mysterium und bleibt es, so sehr und so oft es auch der Alltag, der es sich zu eigen gemacht, besudelt. Über die heilige Dreieinigkeit rümpft jeder eigenherrliche Rationalist die Nase. Jene Zweieinigkeit aber, wie unheilig sie auch sein möchte, ist das Mysterium kat exochen geblieben, über das der Mensch nie hinüber kann. Wäre diese mystische Einigung nicht mehr als sexuelle Anziehung, dann käme ihr keine höhere Würde zu. Der animalische Geschlechtstrieb als solcher ist kein eigentliches Problem, so sehr ihn auch die Bölsche und Mantegazza gleichsam zum Ding an sich der Welt aufgebauscht haben. Das Problem der Liebe darf nicht im Unterleib lokalisiert werden. Die modernen Künstler haben sich in dem nämlichen Maße, als sie der Sexualität ihr dithyrambisches Pathos widmen (ein Birnbaum, Schnitzler, Dehmel), von der eigentlichen Erotik entfernt. Für sie ist das Weib, so sehr sie diese offenkundige Tatsache auch hinter allerhand mystischem Phrasenwerk verkleiden, nicht mehr als ein Wollustapparat, zu dem sie nicht das geringste seelische Verhältnis zu gewinnen imstande sind. Ist Wagner für sie alle nicht dagewesen? Er hätte sie doch lehren können, daß diese niederen Formen der Erotik jeder künstlerischen Behandlung widerstreben.

Man hat wohl zwei Grundformen der Erotik unterschieden, die einander ganz entgegengesetzt sind und einander völlig ausschließen. Die eine Form erreicht ihre höchste Steigerung im Madonnenkultus. Ihr bedeutsamster Verkünder ist Dante. Hier verzichtet der Liebende auf Gegenliebe, ja will sie unter Umständen als illusionsstörend nicht. Er entäußert sich seiner ganz, indem er liebt, indem er sich sehnsuchtsvoll an das Idealbild der geliebten Person hingibt. Und er will nicht wieder zu sich zurückkehren, sich durchs nichts an sich und seine Existenz erinnert fühlen. Er ist so gänzlich von dieser Liebe erfüllt, daß ihm jeder Genuß,

jede Ausbeutung derselben verabscheuenswert vorkommt. Diese Grundform ist in der Hauptsache in der Treue Sentas wiederzuerkennen. Auch sie entäußert sich ganz ihrer selbst, um in ihrem Idealbild aufzugehen. Elsa von Brabant vermag diese Selbstentäußerung nicht ganz zu vollbringen. Diese Unfähigkeit wird ihr zum Verhängnis.

Der psychologische Gegenpol dieser Grundform ist jene Erotik, die Gegenliebe begehrt, ja deren eigentlichen Inhalt dieses Begehren bildet. Hier sucht der Liebende den Gegenstand seiner Liebe möglichst eng an seine Person zu fesseln, ihn möglichst in Abhängigkeit von sich zu bringen. Das geliebte Wesen soll so ganz von der Individualität des anderen erfüllt sein, daß in ihm kein Raum für irgend ein anderes Interesse bleibt, es soll gleichsam eine Funktion des anderen Liebenden werden. Diese Liebe ist meistenteils sinnlicher Natur. Sie widerstrebt den intimsten Berührungen, auch dem Geschlechtsverkehr nicht, sie will das Einswerden beider Teile in psychischer wie physischer Hinsicht zum Ausdrucke bringen. Diese Grundform liegt — in idealisierter Art — in der Liebe Lohengrins zu Elsa vor. Elsa soll so ganz von der höheren Individualität Lohengrins erfüllt sein, daß sie ihre eigenen Interessen völlig aufgibt. Wir sehen, daß sich in diesem Falle die beiden genannten gegensätzlichen Grundformen berühren. Von Seite Elsas gesehen, liegt eine Abart, eine Nichtvollendung der ersten Grundform vor, von Seite Lohengrins betrachtet, eine Variante der zweiten Grundform. Ausgeprägte Beispiele dieser letzteren erotischen Grundform finden wir bei Heinrich von Kleist. Penthesilea und der Graf von Strahl bezeugen es. Sinn und Endzweck dieser Liebesverhältnisse ist Fesselung, Knechtung des anderen Teils, Durchsetzung der Individualität zur Erhöhung ihres Wertes. In Wirklichkeit aber wird diese Individualität, soweit es sich meistens um krasse Sinnen-Erotik handelt, heruntergesetzt, erniedrigt. Die Unterdrückung des anderen Teiles gibt dem Überwinder bloß äußerlich alles, während sein wirklicher Wert eben dadurch verringert wird. Denn erstens bedarf dieser fragwürdige Wert des Mitmenschen, um sichtbar zu werden. Wahrer Wert aber beruht auf sich selbst. Und zweitens ist solch abgeliehener, ausgesogener Wert an den Verderb des Mitmenschen gebunden. Es ist dieses eine Art Vampyrliebe. Der Wille zur Macht über den andern ist nicht der Wille zum eigenen Werte. Die Verwechselung der hier unterschiedenen Erscheinungen kann das Verhängnis eines Menschen und einer Kultur werden. Unser Zeitalter bedarf dieser Lehre; denn es hat sie lange, allzulange außer acht gelassen. Daß Kleist ernstlich an den Sieg in der Liebe durch Unterdrückung, Dienstbarmachung der Geliebten glaubte

und diesen Sieg wünschte, darin liegt der Abgrund seiner glaubenslosen, fragwürdigen Kunst, ihr tief Unmoralisches.

Es ist aber nicht allein der sexuelle Charakter, der das Eigentümliche von Kleists Erotik ausmacht, sondern auch der Zerstörungstrieb, der sich in dieser Leidenschaft bekundet. Vollendeter Besitz ist eben bloß dann möglich, wenn der Gegenstand unserer Liebe in uns, in unserer eigenen Existenz gleichsam gebunden erscheint. Die bloße gedankliche Möglichkeit, daß es für die Geliebte noch etwas anderes geben könne als ihn selber, trübt das Bewußtsein des Liebenden. Penthesilea erschlägt den Achilles, um mit ihm zu ewiger Einheit zusammenzuwachsen. Sie macht Ernst aus dem, was sich sonst der Erotik im Scherze beizumischen pflegt. Soll es umsonst heißen, es könne einer den andern aus Liebe mit Haut und Haaren auffessen? Auch im „Käthchen von Heilbronn" finden wir einen starken Ansatz zu diesem Verlangen. Ins niedrig Abscheuliche verzerrt treten die Keime dieses Zerstörungstriebes in manchen sadistisch perversen Wollustneigungen auf.

In früheren Zeiten kannte die Dichtung nur den Typus Frau, von dem höchstens die einzelne wie im „Agamemnon" die Klytämnestra abwich. Auch Shakespeares Frauen und Mädchen haben viel vom Typischen bewahrt. Doch weiß Shakespeare durch geringe Abweichungen der einzelnen Charaktere größte Mannigfaltigkeit und Abtönung zu schaffen. Man denke an die heiße „Nilschlange" Kleopatra, an die schön-häßliche Lady Macbeth, an Julia und Ophelia, in denen beiden die entzückend jungfräuliche Naivität mit dem reif gewordenen Instinkte der Frau gemischt erscheint. Nach Shakespeare wurden einzelne Grundtypen vorherrschend, und innerhalb dieser Typen entstand eine fein differenzierte Individualisierung der weiblichen Psyche. Das 18. Jahrhundert brachte zunächst eine Vorliebe für Heroinen (Phädra, Andromache); die Aufklärung aber entthronte jene augenrollenden Heldinnen mit der großen Bewegung und zeigte die Frau mit ihrer erdhaften, bürgerlichen Bedingtheit. Im klassischen Zeitalter bildeten sich die Typen der Intrigantin und ihrer Abarten (Orsina Lessings, Lady Milford Schillers), der Naiven und der Sentimentalen heraus. Schiller näherte seine Frauengestalten wieder dem Heroinen-Ideal. In Novalis' katholisch-pantheistischer Romantik lebte die Dantesche Madonnenverklärung Beatrices wieder auf. In diesem Sinne ist auch das ideale, aber krankhafte Verhältnis Hölderlins zu Diotima und Lenaus zu Sophie aufzufassen. Dann begann die Realisierung der Frauengestalten. Hebbel und Wagner führten die Frau aus den Regionen idealer Schwärmerei in die blutvolle Wirklichkeit. Ihre Werke bilden den Ausgangspunkt der spezifisch

modernen, analytischen Darstellung des Dramas und seiner Charaktere. Ist auch bei Wagner namentlich anfänglich nicht die reifere Frau der Mittelpunkt seiner Liebesproblematik, so hat ihn doch, außer der Senta und der Eva, eigentlich nie das junge Mädchen gefesselt. Vom Verherrlicher der Jungfrau ist er zum fesselnden Gestalter des auf der Höhe des Lebens stehenden Weibes, welches das Ideal um die Mitte des 19. Jahrhunderts darstellt, vorgeschritten. Venus, Elisabeth, Elsa, Isolde, Brünhilde — sie alle stehen auf der Höhe ihres Geschlechts. Von Gestalt zu Gestalt wächst Wagners Tiefe und Gewalt in der Darstellung der Frau. Wie verhältnismäßig äußerlich schemenhaft ist Venus neben der in sich zerrissenen Kundry, wie schablonenhaft mutet Elisabeths Keuschheit neben Isoldes überwindender, alles vergessender Liebe an, wie groß und menschlich ideal steht die herrliche Walküre neben der typisch kleinlichen Elsa. Wagner ist schon nicht mehr nur Verherrlicher der Frau; er ist über die blinde Schwärmerei und über die etwas zu gleich bleibende Gerechtigkeit Hebbels hinausgewachsen. Er sieht schon die kleinlichen Schwächen des ewig Weiblichen. Aber er schildert die Frau immer noch in übersozialen typischen Verhältnissen. Hebbel war der Verkörperer reifer, vollbewußter Frauencharaktere, die Heldinnen und Menschen zugleich sind und sich dem Typus der seelisch und körperlich vollendeten Frau, dem Ideal des Weibes — soweit es noch real möglich ist — nähern. Grillparzer ist der virtuose Psychologe der erblühenden Jungfräulichkeit. Ihm gelingen die knospenden Mädchencharaktere am besten. Vor Hebbel war allein Heinrich v. Kleist tiefer in die Abgründe des Unterbewußten im Weibe untergetaucht. Er ist der erste Psychologe der Natur des Weibes.

Erst die Sittenkomödie des neuen französischen Kaiserreichs stellte die Frau als das Produkt ihrer sozialen Stellung dar. Augier ist der erste unerbittlichste Kritiker der Frau. Auch Dumas trat auf die Seite der Frauenkritiker. Dann erschien als rücksichtsloser Schürfer nach Wahrheit und autonomer Sittlichkeit in den erotischen Beziehungen der große psychische Analytiker Ibsen auf der Bühne. Die Modernen aber steigen bis zu den furchtbarsten Abgründen hinab, die sich in der Frauenseele auftun. Gerhard Hauptmann zeichnet die Frauen des vierten Standes und die erwachenden Mädchen. In den letzten Jahren ist dann die Dirne die große dramatische Modesensation geworden. Vielen verkörperte die katzenhaft tierische Salome ein geheimes Ideal. (Wilde, Wedekind!) Aber diese einseitig sexuell pessimistische Richtung, die in die entsetzlichen Abgründe der Menschenseele hinableuchtet, muß überwunden werden. Ein neuer Künder der Frau muß erstehen, der

ihr die verlorene Krone der Keuschheit wiedergeben und ihr zugleich den Zauber seelischer Hoheit und Größe verleihen wird, wie er jene Frauen verklärt, die versöhnend über diese Erde wandeln und die Sehnsucht nach dem Ideal immer von neuem entzünden.

So hat sich also erwiesen, daß die Liebe Tristans und Isoldes, trotzdem sie in der Hauptsache auf dem Boden buddhistisch-Schopenhauerscher Weltanschauung ruht, doch ihre optimistischen Fernsichten hat.

Eine Vereinigung beider Elemente, des pessimistischen und des optimistischen, des buddhistischen und des christlichen Elementes mit Überwiegen des letzteren, bildet auf religionsphilosophisch-soziologischem Gebiete Wagners Regenerationslehre, im Reiche der Kunst sein Bühnenweihfestspiel Parsifal.

Wagners Regenerationslehre.

Der wesentliche Inhalt der Theorie von der Regeneration der Menschheit, zu welcher Wagner nachhaltige Anregungen von dem Grafen Gobineau (Essai sur l'inégalité des races humaines) erfahren hat, findet sich in dem Essay über „Religion und Kunst" (1880) und seinen Nachträgen („Was nützt diese Erkenntnis?", „Erkenne dich selbst", „Heldentum und Christentum"), außerdem verstreut in den übrigen Schriften. In Betracht kommen ferner die Züricher Schriften. Auch in seiner Rede, die Wagner im Jahre 1848 im „Vaterlandsverein" hielt, hatte er „die vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft" als das Ziel betrachtet. Der Regenerationsgedanke gehört also der ganzen zweiten Lebenshälfte des Meisters an. Höchst beachtenswert ist auch die metaphysische Schrift „Beethoven". Wenn man Wagners Urteile über Kunst in diesem ganzen letzten Abschnitte seines Lebens mit früheren Äußerungen vergleicht, so fällt sofort auf, daß er viele ungerechte und überstürzte Behauptungen zumal seiner Revolutionsperiode stillschweigend korrigiert und sachlichere, mildere, abgeklärtere Anschauungen vorträgt. Erst jetzt, wo er sich ganz durchgesetzt hatte, wird er den Heroen unserer Musik und Literatur völlig gerecht und hat manch goldenes Wort über sie gesprochen.

Die Regenerationslehre ist das beredteste Zeugnis für Wagners umfassenden Geist. Er zieht darin den ganzen weiten Umkreis der Kultur in seine Betrachtungen. Ist diese Lehre nach meiner Ansicht theoretisch auch nicht haltbar, läuft dabei auch manches Wunderliche mit unter, welcher große Geist hat nicht seine schrullenhaften Ideen? Sie verschwinden aber bei Wagner in der Menge des Bedeutenden und Bleibenden.

Um meinen eigenen Standpunkt gegenüber der Regenerationslehre gleich von vornherein zur Vermeidung irrtümlicher Auffassungen darzulegen, bekenne ich, daß ich sie aus dem Grunde

ablehnen muß, weil ich des Glaubens bin, daß die Menschheit trotz des „Chaos der modernen Zivilisation", trotz ihres einzigen Hinzielens auf korrekte Geltendmachung des berechnendsten Egoismus", trotz allem und allem (siehe Weltkrieg 1914/16) auf dem Wege eines steten Fortschritts ist, der zu ungeahnten, herrlichen Zielen führt. Ich habe diese Überzeugung nicht nur als Christ und Anhänger der Theosophie, sondern auch als Jünger der deutschen idealistischen Philosophie gewonnen. Zwar glaube auch ich — um mit Chamberlains Worten zu reden — an eine relative „ursprüngliche" Güte (größere Güte als heute) des Menschen, insofern sein Leben und seine Entwickelung in Harmonie mit den Gesetzen der umgebenden und seiner eigenen Natur stattfand. Ich glaube aber nicht, daß unsere historisch gewordene Menschheit „auf Irrwege geraten ist, die sie immer ferner von der gesunden, naturgemäßen Entwickelung abführen". Ich glaube nicht, daß es gleichsam gilt, ein vom Sturm umgeworfenes Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern. Ich bin vielmehr ddr Ansicht, daß es trotz aller krummen Wege und scheinbaren Rückbewegung der Menschheit immer weiter aufwärts gegangen ist und weiter gehen wird.

Die Darlegung von Wagners optimistischer Regenerationslehre wird durch den Umstand erschwert, daß neben ihr eine pessimistische philosophische Lehre gewissermaßen als basso continno läuft, wie dadurch, daß sie eine Religion voraussetzt, die erst noch kommen soll. Die philosophische Grundlage von Wagners Regenerationslehre ist der felsenfeste Glaube an die Reinheit und Heiligkeit der menschlichen Natur. An Schopenhauers Willen gemahnt der pessimistische Begriff der „Notwendigkeit".

Überflüssig erscheint mir Chamberlains Anmerkung, daß Wagner die Entwickelungsfähigkeit der Menschheit nicht in Abrede stelle. Wie sollte denn sonst auch eine Regeneration vor sich gehen können? Die rechnet doch eben mit einer Entwickelung, wäre es auch nur eine zu einem früheren idealeren Zustande hin. Und wenn diese möglich ist, wird man der Menschheit die Fähigkeit zu weiterer Entwickelung nach oben nicht wohl bestreiten können. Selbstverständlich muß diese Entwickelung im „vernünftigen Einklange mit dieser Natur" stattfinden, nicht aus progressiver Entfernung von ihr bestehen. Einen Widerspruch zu dem Begriff „Regeneration" finde ich aber im Gegensatze zu Chamberlain in Wagners Worten, daß „nicht Rückkehr zu dem Alten der Gang der Entwickelung alles Menschlichen ist, sondern der Fortschritt: alle Rückkehr zeige sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche". Nun, Wagner fordert nicht nur mit dem Worte „Regeneration" diese Rückbildung zu früheren Zuständen, son-

dern gibt auch eine Reihe praktischer dahingehender Forderungen. Er widerlegt sich so mit seinen eigenen Worten — wie er das übrigens auch sonst öfters tut —, er muß seine Forderungen als „künstliche" halten. Ich denke, wir dürfen in vielen Einzelheiten zurückgehen, ohne daß diese Rückkehr eine künstliche ist und einen Rückschritt, einen Niedergang darstellt, wenn wir nur nicht im ganzen zurückkehren. Wagner aber meint, daß das ganze Fortschreiten unserer Kultur ein „menschenfeindliches" sei. Er will also zunächst doch gänzlich zurückgehen, um von da im „vernünftigen Einklange mit der Natur" vorwärtszugehen. Die Verneinung jetziger Zustände soll also die unentbehrliche Vorstufe zur Bejahung kommender glücklicher Verhältnisse sein. „Nur Zerstörung ist jetzt notwendig, schreibt Wagner an Uhlig, „aufbauen kann gegenwärtig nur willkürlich sein". Zerstört aber soll werden „eine Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes, welche die Menschheit in „Untiere" verwandelt".

Regeneration und Weltkrieg 1914/16.

Wie sehr Wagners scharfes Urteil auch für unsere Zeit zutrifft, das zeigt mit schlagender Augenfälligkeit der jetzige Weltkrieg. Es ist ein einziges großes erschütterndes Gericht über den ganzen Zustand der sogenannten „Kulturmenschheit", der allein angemessene und natürliche Ausdruck des wirklichen Innenzustandes der gegenwärtigen Menschheit, mit ihrer Vergletscherung des Gemütes und ihrem für das „Geschäft" entwickelten Intellektualismus. So wie die Vorsehung den einzelnen Menschen einer Versuchung erliegen läßt, um ihn aus seiner pharisäischen Selbstgefälligkeit herauszureißen und ihm zu zeigen, wie wenig reif und fest er in Wirklichkeit ist, so wird durch diesen Krieg der sogenannten Kulturmenschheit zu ihrer Beschämung gezeigt, wie groß noch der Zwiespalt zwischen echter Kultur und ihren wirklichen, augenblicklichen Zielsetzungen, Gesinnungen und Motiven ist. Die „Kultur" in den letzten vier Jahrzehnten war mehr denn zuvor der Häufung materieller Güter und sinnlichen Lebensgenüssen zugewandt, war ein allgemeiner Tanz ums goldene Kalb, eine unverschämte oder verschämte Überordnung der materiellen Interessen über die geistig-sittlichen Güter und mußte darum alle häßlichen Leidenschaften (insonderheit Habsucht und Herrschsucht) noch mehr entfesseln und zu Explosionen aufspeichern und zusammenballen. „Die dreisten Picknickgesichter in reichen und rücksichtslosen Familienautos, die Macht des Lebensbehagens, die Schamlosigkeit des Sichbedienenlassens, die bei jedem Wunsche nur nach einem elektrischen Druckknopfe ausschaut, die Unsummen von Ernst, Mühe und Technik, die auf die Organisation eitlen Müßigganges

und leerer Spielerei verwandt wurde, bis hinab zur „Manicure", das alles zeigt, . . . daß ein Billet erster Klasse durchs Menschenleben das oberste Ziel für Millionen geworden ist" (F. W. Förster im „Säemann").

Auch wir Deutschen trugen unsern Schuldteil an der gegenwärtigen Tragik. Wir hatten unsere Schuldigkeit im Dienste des religiös-sittlichen Ideals nicht getan, hätten mehr Vorbild, Halt und Seelsorge gegenüber der materiellen Entartung der Völker bieten müssen. Aber da wir selbst mit in den materiellen Rausch verfallen waren, auch unser Vaterunser so schlaff geworden war, daß nur die vierte Bitte volltönend zu Gott drang, gab es keine deutsche Vorherrschaft in der Besinnung auf allerheiligste Güter. Auch wir hatten uns zu sehr an allen Lebensernsten vorbeigelacht.

Aber da hat nun das ungeheure Ereignis den deutschen Geist in allen Tiefen erschüttert, erweckt, erleuchtet. Schrankenloser Opfergeist, Treue, Nächstenliebe, Heldenstärke stiegen aus den Tiefen der deutschen Volksseele empor. Es war mehr als patriotische Begeisterung, es war das starke Gefühl, daß das deutsche Wesen der Welt noch Großes schuldig sei, und dies hehre Gefühl verstärkte sich in allen, je mehr die gegnerische Niedertracht sich enthüllte und den gegenwärtigen Zustand der Kulturmenschheit beleuchtete, je mehr die Erkenntnis durchdrang, daß hier um die heiligsten Güter der Menschheit gekämpft werde. Hier sind sittliche Kräfte bei uns zum Vorschein gekommen, hier betätigen sich Heldengesinnungen, die noch zu Höherem berufen sind, die uns trotz allem Entmutigenden der letzten Zeiten doch den Glauben an eine schönere Zukunft (auch der Kunst) erhalten können. Es sind Kräfte wach geworden, die nicht im Zerstören, sondern im Aufbauen, im Dienste ewiger Ideen ihre tiefste Erfüllung finden können. Welcher Ausblick, wenn sich diese erhabene Selbstlosigkeit, diese Überwindung aller dumpfen, verweichlichenden und beschmutzenden Anhänglichkeit an das Leben und an alles entnervende Genießertum einst von den Schlachtfeldern zur Nachfolge für das religiöse Ideal erheben wird! Diese Tatsache aber einer in den letzten Jahren zu bemerkenden starken Hinwendung der besseren Jugend zu neuen allgemein menschlichen Kulturidealen, ihre Übersättigung an Naturalismus und Materialismus lassen den Mut zu solchen frohen Hoffnungen berechtigt erscheinen. Dieser unserer goldenen Jugend kann der Krieg ein Seelenführer zum Christentum werden. Auf dem Wege dahin kann er ihre Stellung zu ethischen Fragen vertiefen.

Dieses herrliche Heldentum unserer Jugend gewährleistet ihre fürdere heroische Stellung gegenüber Leben und Tod und ist

von bahnbrechender Bedeutung für die weitere Entwickelung der Religion der opferfreudigen Liebe. Solcher Heroismus ist im innersten Wesen mit der Religion verwandt und führt zu ihr hin. Darum besteht seine Mission darin, die jüngste idealische Generation vom Selbstkultus zu erlösen und sie zu Gott zu führen. So ist der Krieg wie ein Erzieher der Menschheit überhaupt, so im besonderen ein Zuchtmeister auf Gott und Christum. Die Religion vermag die durch den Krieg entbundenen edlen Eigenschaften erst recht zu bewahren und zu entwickeln, die Seelen empfänglich und fähig zu machen für das noch viel größere und bewußtere Heldentum Christi, für den Geist selbstverleugnender Liebe, die auch die Ursachen zu einem Kriege hinwegschaffen würde. Der heldische Gehalt aber des Christentums und damit dessen stärkste charakterbildende Kraft ist in unserm landläufigen Christentum bislang nicht genügend zur Geltung gekommen. In der neueren kirchlichen Kunst sehen wir Christus fast immer nur als gescheitelte Sanftmut dargestellt. (Siehe auch oben Wagners Entwurf „Jesus von Nazareth"). Durch Betonung des Heldenelementes im Christentum, der Liebe, die den Tod überwindet, kann einer kraftvollen Jugend ein ganz neues Verständnis der christlichen Religion erschlossen werden. Das Evangelium ist ja nicht die frohe Botschaft für Weichlinge, Schlafmützen und Betschwestern (allerdings soll das Christentum — wie schon angedeutet — auch nicht im Kriegsgeist aufgehen). Der Krieg nimmt eine Scheidung der Geister vor. Er macht, daß sich die Seele mit der Wirklichkeit in ihrer machtvollsten Gestalt auseinander zu setzen hat, er bringt unzweideutig an den Tag, was unbrauchbar, Schund, Schein, Trug im Menschen ist, er läßt aber auch ein helles Licht auf alles fallen, was echt, stark, lebenskräftig und was „Charakter" ist. Der Krieg läßt den Menschen auch im bildlichen Sinne die fundamentale Feuerprobe bestehen. Die weichlichen Genießer, die Charakterlosen, die Selbstsüchtlinge, die Feiglinge werden vielfach die Probe nicht bestehen, werden versagen und moralisch gerichtet sein. Bei den kraftvolleren Seelen aber wird sich ein heilsamer Ausscheidungsprozeß vollziehen, werden Naturen geschmiedet, die in allen Lebenslagen stets der ganzen Wirklichkeit ins Auge zu sehen wissen, die Höheres kennen als profitwütigen Egoismus, deren Leben von Schauern der Unendlichkeit durchweht sein wird, die an die Lösung der Grundprobleme des Daseins nicht mit Hebeln und Schrauben gehen. So kann der Krieg einer der wirksamsten Faktoren für eine mit Wagner zu erhoffende „Regeneration" der Menschheit werden.

Wenn die Natur, wie Wagner sagt, aus Notwendigkeit erzeugt und gestaltet und es auch beim Menschen allein die Not ist, die

ihn zu wahrhaft schöpferischen Taten bestimmt, wenn das Leben also das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist, dann kann es eigentlich keine Regeneration geben. Erst recht kann bei Schopenhauer davon keine Rede sein. Der Begriff „Verfall" hat in seinem System keinen Sinn. Der unheilvolle Wille zum Leben ist nach ihm heute wie allezeit derselbe.

Nun hörten wir schon, daß Wagner diese Ansicht Schopenhauers zu korrigieren versucht habe. Wagner meint, daß die vollkommene Beruhigung des Willens durch die Liebe erzielt werden könne. Er hat, wie er sich selbst ausdrückt, die Gedanken Schopenhauers „weitergedacht" und behauptet, er habe „aus den Beweisführungen Schopenhauers für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt herausgefunden". Wagner folgerte kühn, daß, da die Verneinung des Willens zum Leben „sich immer als höchste Energie des Willens selbst charakterisiere", derjenige, der den Verfall klar erkenne und energischen Willen besäße, alles in der Hand halte, was zu einer Regeneration nottue. Die Überzeugung von der „Allmacht des Willens" lasse den „Glauben an die Möglichkeit der Regeneration" erblühen. Jedoch, das war Wagners tiefste Meinung, muß zu diesem eisernen Willen die Liebe, die weltumfassende Liebe hinzukommen. Also Beruhigung des schlechten, Anspannung des guten Willens in der Liebe: das ist Wagners Geheimnis von der Möglichkeit der Regeneration. Wagner glaubt an die Zukunft des Menschengeschlechts, besitzt den religiösen Glauben, daß aller echte Antrieb und alle Kraft zur Ausführung der Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne. Religion ist der Regeneration erste Grundbedingung. Beide sind auch innerlich verwandt. Sie verneinen das Schlechte und streben nach dem Guten. Bekenntnis des Verfalls und Erkenntnis der Möglichkeit einer Regeneration sollen zum kräftigen Handeln führen.

Auch Feuerbach, unter dessen Banne Wagner ja vor dieser seiner Lebensperiode gestanden hatte, besaß einen unerschütterlichen Glauben an die Zukunft und das edle Bestreben, der verlassenen Religion neue Lebenskräfte zuzuführen, indem man sie „zur Befruchtung des realen Bodens der Wirklichkeit verwendete". Chamberlain, der Feuerbach dieses Zugeständnis macht, meint aber doch, Wagners „religiöser Optimismus" sei durchaus von jedem derartigen materialistischen Zukunftsglauben verschieden. Demgegenüber ist zunächst zu sagen, daß es uneingeweihte Leser nur in grobe Irrtümer bringen muß, wenn Feuerbachs Zukunftsglaube als materialistisch hingestellt wird. Nun, wir wissen schon, wie

Chamberlain zu solcher unvorsichtigen, unrichtigen Behauptung gekommen ist. Er wollte den Einfluß Feuerbachs auf Wagner als so völlig unbedeutend hinstellen, daß man von dieser Einwirkung überhaupt ganz absehen sollte. Aber ich meine, gerade hier zeigt sich bei dem mit einem ausgezeichneten Gedächtnisse begabten Wagner der nachhaltige Einfluß Feuerbachs. Und zwar der Einfluß von dessen Ethik. Feuerbach erscheint es als höchste Aufgabe des Menschen, mit eigner Kraft an der Verwirklichung sittlicher Ideale zu arbeiten. „Heilig ist", sagt Feuerbach, „und sei dir die Freundschaft, heilig das Eigentum, heilig die Ehe, heilig das Wohl jedes Menschen." Sein Atheismus hebt nicht, indem er das theologische „Über dem Menschen" aufhebt, damit auch das natürliche und das moralische „Über" auf. An Stelle der Offenbarungsreligion setzt er den ethischen Idealismus. „Wenn wir nicht mehr ein besseres Leben glauben, sondern wollen, so werden wir auch ein besseres Leben schaffen. . . . Aber um dieses zu wollen und zu bewirken, müssen wir an die Stelle der Gottesliebe die Menschenliebe als die einzige wahre Religion setzen." Klingt das wie materialistischer Zukunftsglauben? Nein, die tiefinnerliche Religiosität Feuerbachs bürgt uns für die idealistische Richtung seines Menschheits-Evolutionsglaubens.

Auch gerade der Umstand, daß Feuerbach im Sinne der materialistischen Geschichtsauffassung die Bedeutung der wirtschaftlichen Verhältnisse, insbesondere der Ernährung für das geistige Leben hervorhebt („Die Lehre von den Nahrungsmitteln ist von großer ethischer und politischer Bedeutung. Die Speisen werden zu Blut, das Blut zu Herz und Hirn, zu Gedanken und Gesinnungsstoff, menschliche Kost ist die Grundlage menschlicher Bildung und Gesittung. Wollt ihr das Volk bessern, so gebt ihm statt Deklamationen gegen die Sünde bessere Speisen. Der Mensch ist, was er ißt"), dokumentiert aufs schlagendste, daß Wagner in seiner Regenerationslehre noch immer von Feuerbach profitiert.

Chamberlain behauptet dann frischweg weiter — und das bedeutet wieder einen Gipfel der Ungerechtigkeit gegen den edlen Feuerbach — aber die Treue gegen seinen mephistophelischen Grundsatz: „Am besten ist auch hier, wenn ihr nur einen hört und auf des Meisters Worte schwört", daß der Unterschied (nämlich von Wagners „religiösem Optimismus" und „von jedem derartigen — wie Feuerbachs — materialistischen Zukunftsglauben") darin begründet sei, daß Wagner an Bestimmungen des Menschengeschlechts glaube, die „außer aller Zeit und allem Raume liegen", an eine „moralische Bedeutung der Welt". Nun, was Wagner mit den Bestimmungen, die zeit- und raumfrei sein sollen, gemeint hat, wird

er Herrn Chamberlain nicht auseinandergesetzt haben. Wagner gebraucht oft solche hyperbolischen abstrakten Ausdrücke, ohne gerade etwas Wirkliches dafür zur Hand zu haben. An anderer Stelle versucht Chamberlain wirklich den Nachweis zu erbringen, daß es Wagner im Grunde nicht um die Erreichung eines zeitlichen Zieles zu tun gewesen sei. Wagner sage ja einmal, die Menschheit möge zugrunde gehen, wenn sie nur „göttlich zugrunde gehe". Wieder das bekannte „Jurare in verba magistri". Man könnte die Äußerung Wagners im christlichen und erst recht im theosophischen Sinne auslegen. Aber ob es damit Herrn Chamberlain recht getan ist? Jedenfalls will er aber beweisen, daß Wagners Zukunftsglaube durch eine Welt von dem Feuerbachs getrennt gewesen sei, sonst könnte er wohl nicht behaupten, daß Wagner im Gegensatz zu Feuerbach an eine moralische Bedeutung der Welt glaubte. Nein, verehrter Herr Chamberlain, Feuerbach glaubt auch recht kräftig daran. Sein ethischer Idealismus, sein von seinem Meister Hegel beibehaltener Entwickelungsgedanke ließen ihn durchaus an der Möglichkeit einer zukünftigen moralischen Welt festhalten.

Die Voraussetzung der Lehre von der Wiedergeburt ist die Annahme, daß alle physischen, sozialen, ethischen, ästhetischen, religiösen Erscheinungen der Menschheitsentwickelung in einem notwendigen inneren Zusammenhange stehen und eine einheitliche Ab- und Aufwärtsbewegung der Menschheit, Degeneration und Regeneration stattfindet.

Ursachen der Degeneration.

Wie in seiner Junghegelschen und seiner Schopenhauerschen Zeit geht Wagner von dem tatsächlich verderbten Zustande der gegenwärtigen Welt aus. Woher stammt derselbe? Mit Schopenhauer hatte Wagner geglaubt: von Ewigkeit, aus dem Sündenfall des Urwillens, mit Feuerbach: von der Unterdrückung des freien Geistes der Griechen durch die rohen Römer und das blöde Christentum. Jetzt setzt er die Degeneration in den Abfall von dem reinen Zustand der Urmenschheit. Ob es jenen Zustand reinsten Friedens und harmlosester Naturhaftigkeit gegeben hat, ist fraglich. Nicht ein Fall, sondern ein Aufwärtsschreiten ist unsere Geschichte. Aber es gab eine Zeit, da der Mensch die Schuld noch nicht kannte, da er noch wie das Tier und das kleine Kind seinen Naturantrieben gemäß lebte, das „Böse" tat als unschuldige Selbsterhaltung. Die Schuld ist des Menschen schwerstes, aber auch sein bestes Geschenk. Sie hat ihn vertieft und erhöht, sie hat ihm das Ringen und Suchen in das Herz gelegt, Sehnsucht zum Höchsten. Eine Reihe von Forschern nimmt einen ersten paradiesischen Urzustand der Menschheit an, auf den später ein anderer entgegen-

gesetzter gefolgt sei: die Eiszeit mit ihren ungünstigen Lebensbedingungen. Nach ihrer Meinung konnten die ersten Stadien überlegener Gehirnentfaltung nur in einem milden gleichmäßigen Klima und in einer Gegend zurückgelegt werden, die nicht von allzu furchtbaren Feinden bevölkert war. So treten nach dem bedeutenden Forscher Klaatsch bei der Entwickelung des Urmenschen im Gegensatze zu der der Säugetiere alle auf den Kampf ums Dasein sich beziehenden Momente zurück. Der Urmensch hat nach ihm keine besonderen Körperwaffen für den Kampf ums Dasein erhalten, weil er sie nicht nötig hatte. Diese Annahme, daß die Vorgeschichte des Menschen lange Perioden aufweist, in denen der Mensch vom Kampf ums Dasein befreit war, hat zur Vorstellung des Paradieses geführt. Der Gedanke an das Paradies, wie er uns in der Bibel in der Erzählung von dem Garten im Lande Eden entgegentritt, ist so erhaben, daß man annehmen kann, er müsse einen tatsächlichen Hintergrund haben, ähnlich wie die Erzählung von der Sintflut auf wirklichem Geschehen fußt. Es wird wohl die Erinnerung an die sorgenlosen Tage im eocänen Alter des Tertiärs (wo ein feuchtwarmes, gleichmäßiges herrliches Klima mit üppiger Tropenvegetation herrschte und die riesigen pflanzenfressenden Säugetiere jener Zeit friedlich neben den Menschen lebten) sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt haben, besonders in der folgenden Zeit, der Eiszeit, wo die Lebensbedingungen immer ernster und drohender wurden. So begleitete den Menschen die Erinnerung an jene Zeit, bis sie sich in der Geschichte vom Garten Eden niederschlug.

Nun glaubte aber schon Verworn feststellen zu müssen, daß die tertiäre Bevölkerung unmöglich den Anfang der menschlichen Kulturentwickelung gebildet haben könne. Und nach neueren Erfahrungen wurden die Paläontologen gezwungen, die Anfänge menschlicher Kultur und das erste Erscheinen des Menschen in immer größere Fernen zurückzu verlegen. Diese Vermutung, daß der Mensch vor mehreren Millionen von Jahren zuerst auf der Erde aufgetaucht ist, wird erst recht bestätigt, wenn man die esoterische Lehre des Buddhismus zu Rate zieht. Diese — Religion und höchste Wissenschaft zugleich — besagt, daß zur Tertiärzeit die 4. Wurzelrasse der Erde — die Atlantier geblüht hat und im Miozänalter derselben Zeitperiode mit dem Erdteil Atlantis untergegangen ist. Etwa 700 000 Jahre vorher lebte auf einem untergegangenen Erdteil Lemuria (Stelle des Indischen Ozeans) die 3. Wurzelrasse der Erdmenschheit. Für die vorher auf der Erde dagewesene 2. und 1. Rasse müssen mindestens weitere $1\frac{1}{2}$ Millionen Jahre angesetzt werden. Der Geheimbuddhismus lehrt ferner — ganz im Einklang mit modernsten Forschungsergebnissen — daß das Tertiär

von dem Quartär (der Eis- und Diluvialzeit) durch eine gewaltige Umwälzung: die Sintflut (über deren tatsächliches Auftreten nicht weniger als 69 verschiedene Berichte vorhanden sind) geschieden sei. Die 7 Wurzelrassen, die sich nacheinander auf der Erde ausleben, werden nach geheimbuddhistischer Lehre immer durch solche gewaltigen Katastrophen (siehe weiter unten die Kataklysmen-Theorie) getrennt. So würde also auch unsere jetzige 5. Wurzelrasse — die vor ungefähr 1 Million von Jahren aufgetreten ist — schließlich vergehen und nach gewaltigen Umwälzungen auf der Erdoberfläche die 6. Rasse erscheinen.

Nach der Geheimlehre des Buddhismus und nach der Theosophie hat die Menschheit aber auch mit der 1. Wurzelrasse auf unserer Erde durchaus nicht ihren Uranfang genommen. Sie war vielmehr bei Bildung dieser 1. Wurzelrasse schon auf ihrer 4. Runde durch eine Weltenkette von 7 Planeten unseres Sonnensystems. Es sind danach schon ungeheure Zeiträume von dem Menschen vor seinem 4. Auftreten auf der Erde durchlaufen worden.

Die Profanwissenschaft ist mit ihrer Erkenntnis in diese nebelhaft zurückliegenden Fernen des ersten Aufdämmerns des Menschentums natürlich nicht im geringsten eingedrungen, und darum kann Wagners Annahme des Abfalls der Menschheit von dem reinen Zustand der Urmenschlichkeit nur als graue Theorie gelten.

Die Entartung ist nach Wagner zunächst eine physische. Ihre erste Ursache ist die Fleischnahrung, über deren Schädlichkeit der so häufig kränkelnde Meister sich schon oft Gedanken gemacht hatte. Der natürlich unschuldige Mensch ist ihm jetzt nicht mehr, wie früher, der kraftstrotzende Germane, sondern der sanfte, friedliebende, Pflanzenkost genießende Hindu (X, 225 ff.), dem der Jäger des Wilds und der Schlächter der Haustiere ein Greuel war. Aber in diesem Naturzustand blieb man nicht. Aus jener Urheimat der Menschen zogen Stämme aus.[1]) In den Wüsten zwang sie der Hunger, der Stammverwandtschaft des Tieres mit dem Menschen, des Mitleidens vergessend, Tiere der Herde zu schlachten. So wurde der Mensch zum Fleischfresser, zum Raubtiere, mit dessen wilder Gier er immer weiter drang und als Raubmensch viele Reiche pfanzenfressender Völker eroberte, unterjochte und auf ihren Trümmern Pseudokulturen errichtete. Diese natürliche Gier hat sich bis auf heute erhalten, wie man jeden Tag an den bluttriefenden Schlachthäusern studieren kann. Aber sie rächt sich bitter. Das Raubtier, wie der Raubmensch kann nicht gedeihen, er siecht an den Folgen seiner Nahrung, an bösartigen Krankheiten dahin und erreicht nie mehr sein

[1]) Wagner sucht also wie viele andere „die Wiege der Menschheit" in Indien.

natürliches Lebensalter. In dem Briefwechsel mit Liszt widmet Wagner der Frage nach dem Einflusse der Nahrung ernste Worte. Z. B.: „Wahrlich, all unsere Politik, Diplomatie, Ehrsucht, Ohnmacht und Wissenschaft und — leider auch — unsere ganze moderne Kunst, ... wahrlich, diese ganzen Schmarotzergewächse unseres heutigen Lebens haben keinen anderen Grund und Boden, aus dem sie wachsen, als — unsere ruinierten Unterleiber!“ Wagner wurde auf diese Fragen — wie angedeutet — durch seine eigenen physischen Leiden gebracht. Außerdem waren sie damals aktuell (Moleschott, Liebig, Buckle, Feuerbach).

Wagners hypothetische Erklärung der geognostischen Vorgänge, durch welche der pflanzenessende Mensch zum fleischfressenden Tiermörder geworden sei, ist nicht haltbar. Fraglich ist dabei aber zudem noch, ob die Menschen früherer Perioden jemals reine Pflanzenesser gewesen sind. Wagner läßt den vorgeschichtlichen Menschen nur von Pflanzen leben und ebenso die Inder. Aber dieser aß — nach Ranke — Fleisch, und die vedischen Inder taten es — nach Oldenburg — ebenfalls. Wagner lehnt sich an Gleizès, den Verfasser des vegetarischen Hauptwerkes „Thalysia“ an.

Nach Genesis 1, 29 und 2, 16 sollten die ersten Menschen von Kraut und Früchten leben. Dazu paßt auch die gemütvolle Schilderung des Zusammenlebens von Tieren und Menschen (siehe oben!). Letztere waren also nach der Anschauung des Berichterstatters das, was wir Vegetarier nennen. Und nun kommt der große Gegensatz: Nach der Sintflut wird dem Menschen gesagt: „Furcht und Schrecken vor euch liege über allem Getier der Erde; alles, was lebendig ist, soll eure Speise sein!“ Der Mensch tritt danach also plötzlich als Fleischesser auf. Er beginnt als Jäger (Verherrlichung Nimrods) ein Regiment des Schreckens unter den Tieren einzuführen.

Auch nach den Anatomen Huxley und Cuvier hat der Mensch „im Anfang“ (soll wohl heißen im eocänen Alter des Tertiärs) von Früchten gelebt und ist erst später (Quartär, als die Temperatur immer tiefer sank und Nahrungsmangel eintrat) zur Fleischkost übergegangen.

Das Rassenproblem.

Die zweite Ursache der physischen Degeneration der Menschheit ist nach Wagner die Vermischung der indogermanischen Edelrasse mit andern, zumal mit den Juden, und der dadurch auch mit herbeigeführte Verderb des Blutes. Uneingedenk seiner früheren Freundschaft mit Juden im „Jungen Deutschland“ war Wagner seit der Revolution bis zu seinem Ende gegen die Juden erbittert. Schon im „Judentum in der Musik“ hatte er ihre künstlerische Unproduktivität, ihren Geschäftssinn auch in Kunstdingen, die Gabe,

die Errungenschaften anderer auszubeuten, und sogar ihre Sprache gegeißelt. Aber sein Widerwillen wuchs durch seine Lebenserfahrungen nur noch mehr. In seinen Regenerationsschriften wirft er ihnen vor allem vor, daß sie überall, wo nur die leichteste Gelegenheit sich zeigte, sich eingenistet, durch die Börse den verruchten Kapitalismus großgezogen, durch das Preßjudentum die freie Meinung und echte Kunst unterdrückt, die christliche Religion verderbt und vor allem die germanische Rasse verpfuscht hätten. Ihnen selbst schade kraft ihrer Zähigkeit die Vermengung nichts.

Auf die Ungleichheit der menschlichen Rassen kommt Wagner erst in seiner allerletzten Regenerationsschrift „Heldentum und Christentum" zu sprechen. Die Tragweite dieser Ungleichheit fällt für die eigentliche Regenerationslehre aber nur weniger ins Gewicht, da diese Verschiedenheit nur die Vergangenheit, nicht aber die Zukunft beleuchtet. „Wenigstens kann sie die Zukunft nur in dem Eintritte eines entsetzlichen Kataklysmus erblicken." (Die Kataklysmen-Theorie ist die Lehre des französischen Naturforschers Cuvier (1832). Sie besagt, daß durch jede Erdumwälzung — Kataklysmos (Überschwemmung) — Pflanzen und Tiere vernichtet und darauf eine neue Flora und Fauna erschaffen worden sei. Zur Kataklysmologie oder Geschichte der Erdumwälzungen siehe auch „Rein, Natur und Bibel in der Harmonie ihrer Offenbarungen" sowie meine obigen Ausführungen über geheimbuddhistische Entwickelungslehre).

Wagner aber wendet sich von dieser Konsequenz der Lehre von der Rassenungleichheit ab und erblickt in der wahren christlichen Religion ein Gegengift, „dem ganzen menschlichen Geschlechte, zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes gespendet".

In seiner „Allgemeinen Kulturgeschichte der Menschheit" (10 Bde., 1843—52) teilt Klemm die menschlichen Rassen in aktive und passive. Die ersteren seien bei weitem die weniger zahlreichen. Zu den aktiven gehören nach ihm: die Perser, Araber, Griechen, Römer und Germanen. Kennzeichen dieser Rasse seien vor allem ein runder Schädel mit einem vorwärts dringenden, vorstehenden Vorderhaupt, großer und kräftiger Körperbau, große, runde Augen und zarte, weiße, rötlich durchschimmernde Haut. Bei den passiven Rassen liege die Stirn mehr zurück, das Hinterhaupt sei vorzugsweise ausgebildet, die Backenknochen träten hervor, die Haut sei gefärbt — vom zartesten Gelb bis zum tiefsten Schwarz, durch alle Nüancen des Roten und Braunen. Hierher gehörten Chinesen, Mongolen, Malaien, Neger, Finnen, Eskimos, Amerikaner. Das Streben nach Ruhe binde die passiven Menschen an ihre Heimat. — Solche Behauptungen schweben in der Luft und sind

vielfach falsch. Auch andere diesbezügliche Behauptungen Klemms sind unhaltbar und unwissenschaftlich. Trotzdem sind sie zum Ausgangspunkte aller modernen Rassentheorien genommen, wobei man das Unhaltbare abzuschwächen und oft durch noch weniger Haltbares zu ergänzen pflegte. Das trifft namentlich bei Gobineau zu, der in die Einzelheiten der geistigen Überlegenheit einzelner Rassen einzudringen vermeinte, indem er die Blutmischung mit in den Kreis seiner Untersuchungen zog. Er übersah aber vollständig, daß diese grob materielle Auffassung von unzähligen Tatsachen widerlegt wird, die wohl seiner Kenntnis entweder entgangen sind, oder die er mit Fleiß als seiner Theorie widerstrebend nicht erwähnen wollte. In der Folgezeit ist es Mode geworden, daß fast jede europäische Nation eine nationale Rassentheorie aufzustellen sich bemühte. Da wurde z. B. von unglaublichen Vorzügen der gallischen Rasse gefabelt. Wenn zufälligerweise bei anderen Völkern bedeutende Männer und Leistungen zu verzeichnen waren, so wurde ihnen irgend ein gallischer Urahn angedichtet oder der Begriff der gallischen Rasse so weit ausgedehnt, bis er auch die Größen anderer Völker mit umfassen konnte. So wurden spezifisch angelsächsische und germanische Rassentheorien aufgestellt.

Wohl bestehen physische und geistige Unterschiede zwischen den verschiedenen Rassen und Nationen. Aber wir sind wissenschaftlich noch nicht so weit, diese Unterschiede zum Ausgangspunkte namentlich für Theorien geistiger Über- oder Unterlegenheit zu machen. Die Grundlagen für geistige Bewertung sind sogar noch bei der Individualitätspsychologie so schwankend (siehe Einleitung dieses Buches!), daß die Völker- und Rassenpsychologie mit diesen Unterlagen überhaupt nicht rechnen dürfte. Wenn wir bei einzelnen Rassen mehr Genies und eine höhere „Kultur" (wie sehr wir infolge des Weltkrieges bezüglich unserer Bewertung der „Kultur" bei den europäischen „Kultur"-Völkern umlernen, wie sehr wir unsere Meinung darüber nach unten „zurückschrauben" müssen, habe ich ja schon ausgeführt!) als bei andern finden, so ist das nur als Tatsache hinzunehmen, und zwar in einem sehr bedingten Sinne. Denn bei derartigen Zeugnissen, die man ganzen Völkern und Rassen auszustellen pflegt, hat man nur eine begrenzte Zeit im Auge und eine willkürliche Annahme der geistigen Maßstäbe. Zudem ist unsere geschichtliche Kenntnis der Entwickelung der meisten Rassen und Völker durchaus lückenhaft. Ferner fehlt uns ein zuverlässiger Maßstab, mit dem wir die individuellen und nationalen geistigen und moralischen Leistungen messen könnten. Man darf ein kriegerisches Volk und seine Leistungen nicht mit demselben Maße

messen, wie ein wohlhabendes handel- und gewerbetreibendes Volk, dem eine Entwickelung in Kunst und Wissenschaft leicht gemacht ist. Endlich wird zumeist übersehen, daß zur Hervorbringung einer und derselben kulturellen Wirkung zu verschiedenen Zeiten verschiedene Mittel und Vorbilder zur Verfügung standen und daß es ein großer Unterschied ist, ob man z. B. eine gelungene moderne symphonische Dichtung schreibt, für die Meisterwerke der Vergangenheit vorbildlich gewesen sind, oder ob man eine mittelmäßige (nach unsern heutigen Begriffen) Symphonie ältesten Stiles komponiert, für die keine Vorbilder vorhanden waren.

Dr. Julius Reiner, dessen Abhandlung im „Türmer" ich in diesen Ausführungen über das Rassenproblem folge, sagt dort zusammenfassend: „Jede Rassentheorie, die geistige und moralische Qualitäten ausschließlich von somatischen Merkmalen abhängig macht, stellt sich von vornherein auf einen falschen Standpunkt. Die somatischen Merkmale sind dem Erdboden zu vergleichen, der zwar das bessere oder schlechtere Gedeihen einer Pflanze bedingt; aber es darf dabei nicht übersehen werden, daß die kundige und fleißige Hand eines Gärtners auch einem weniger fruchtbaren Boden herrliche Pflanzen abzugewinnen versteht."

Gobineau hatte in seinem vielgelesenen Werke „Essay sur l'inégalité des races humaines" (1853—55) eine allgemeine Entartung als das Kennzeichen der gegenwärtigen Kulturzustände angesehen. Er suchte diese Degeneration aus der natürlichen Ungleichheit der Menschenrassen und der Eigentümlichkeiten aller zivilisierten Völker, sich im Laufe ihres Bestehens mit fremden Stämmen zu vermischen und infolgedessen ihrer ursprünglichen Reinheit und körperlichen wie geistigen Überlegenheit verlustig zu gehen, zu erklären. Eine gewaltige Katastrophe ist nach Gobineau für die europäischen Kulturnationen dieserhalb unausbleiblich. Wagner, der sich von Gobineaus Theorie sehr angezogen fühlte, gab nichtsdestoweniger die Hoffnung auf eine Abwendung dieser Katastrophe nicht auf, obwohl auch er nicht — wie wir wissen — der Ansicht war, daß namentlich die moderne Zeit einen Fortschritt gegenüber der früheren bedeutet. Er sah im Gegenteil mit Gobineau in der bisherigen geschichtlichen Entwickelung nur eine allmähliche Entwickelung der Degeneration des Menschengeschlechts.

Es ist, wie Chamberlain richtig bemerkt, eine „Wahnvorstellung" Gobineaus, die von Haus aus „reinen", edlen (!) Rassen vermischten sich im Laufe der Geschichte und würden mit jeder Vermischung unwiederbringlich unreiner und unedler, woraus sich dann notwendigerweise eine trostlose, pessimistische Ansicht über die Zukunft des Menschengeschlechts ergeben muß. „Eine edle Rasse

fällt nicht vom Himmel herab, sondern sie wird nach und nach edel, genau so wie die Obstbäume."

Auch zufolge von Gobineaus grundlegender dogmatischer Annahme, daß die Welt von Sem, Ham und Japhet allein bevölkert worden sei, ist das eben genannte Werk in die bastardartige Gattung der „wissenschaftlichen Phantasmagorieen" zu verweisen.

Eine Vermischung der Rassen kann unter Umständen sehr wohl zu einer Höherbildung der körperlichen und geistigen Eigenschaften führen, während dagegen die „Inzucht" innerhalb der Rasse vielleicht zu einer Entartung ausschlägt. Alle diese Fragen und Probleme sind aber so verwickelter Natur, daß man bei ihnen nur von mutmaßlichen Folgen sprechen kann. Es kommt dabei nämlich sehr darauf an, wie weit oder eng man die Begriffe „Vermischung" und „Inzucht" faßt, bis zu welchem Grade oder in welchen Grenzen solcher Art Vermischungen vor sich gehen.

Schließt der Profanwissenschaftler sich wie Fritz Mauthner Adhémars Ansichten („Révolutions de la mer") an, daß Völker und Sprachen in einem Zyklus von beiläufig 21 000 Jahren durch periodische Eiszeiten immer wieder vernichtet oder durcheinandergeschüttelt und vermischt werden, so bliebe es überhaupt fraglich, ob es unter diesen Umständen noch ein stetiges Aufwärts — an das tiefer Denkende doch wohl trotz allem und allem glauben, ohne daß sie gerade Theosophen zu sein brauchten — geben könnte. Vielleicht gäbe — werden andere sagen — gerade diese periodische Durcheinanderschüttelung der Rassen erst die Möglichkeit einer aufwärtsführenden Evolution. Vielleicht auch nicht. Ebensogut könnte man nach dieser Theorie annehmen, daß es dann nur ein ewig wiederkehrendes, wenn auch nicht gleiches Auf und Ab, keinen Fortschritt, sondern ein immer neues Durcheinander gäbe.[1])

Eben so heikel ist die bedeutsame Frage des Ariertums. Gobineaus hypothetischer Arier ist ein recht „windiger Geselle". Daß die Heimat der Indogermanen, oder wie man besser sagt: der Arier nicht in Mittelasien gelegen hat, ist nun wohl allgemein bekannt. Ihre Urheimat ist höchstwahrscheinlich um die Ostsee herum zu suchen. Carus Sterne sucht an der Verbreitung der megalithischen Denkmäler, der Dolmen, der Trojaburgen oder Labyrinthe nachzuweisen, wie sich die Arier von Skandinavien aus nach England gezogen haben, dann Spanien und die Länder um das Mittelmeer besetzt und weiterwandernd in Palästina,

[1]) Wie die Geheimwissenschaft zur Kataklysmentheorie steht, habe ich S. 207 ausgeführt.

am Schwarzen Meer, dann am Persischen Meerbusen bis nach Indien gezogen sind und überall diese eigentümlichen Bauwerke hinterlassen haben. Sterne bringt diese rohen Steinsetzungen mit der Verehrung der Sonne in Verbindung. In arktischen Gegenden beschreibt die Sonne eine Art Spirale am Himmel von unten nach oben. Von der Sommersonnenwende an beschreibt sie diese Spirale in umgekehrter Richtung und verschwindet ein halbes Jahr. In diesem Spiele sieht Sterne die Erklärung seiner genannten Bauwerke, bei denen der Spiralform eine Hauptrolle zufällt. In den Polargegenden dauert auch die Dämmerung lange. Hier haben wir die Entstehung aller Naturmythen, die die Sonnengöttin aus den feurigen Flammen, dem Dämmerungsrot, hervorholen lassen. Die Sonnenjungfrau (Brunhilde) liegt in dem Schloß, das von der Waberlohe umgeben ist. Diese ist die Dämmerung, welche die lange Nacht abschließt. Aus ihr muß sie, die Sonne, befreit werden. Ebenso endet diese Walküre in den Flammen: sie wird wiederum von den feurigen Strahlen der Abenddämmerung bei ihrem Untergange umfangen. Alle die Befreiungsmythen (Dornröschen, bei dem sich die Flammen in die Dornen verwandelt haben) gehören hierher.

Die Menschen mußten sich vor dem arktischen Eise nach Süden zurückziehen. Mit welchem Schrecken der Mensch diese Naturgewalt auf sich zukommen sah, sehen wir auch aus den Liedern der Edda. Hier ist es die alles umspannende Midgardschlange, die den Eisgürtel darstellt, und die großen Gletscher des Nordens sind die Eisriesen und die Reifriesen. Daher der andauernde Kampf der nordischen Götter gegen diese finstern Mächte der Kälte. Nur aus dieser Lage der Menschen heraus vermögen wir es zu verstehen, wie die zahlreichen Naturmythen entstehen konnten, die alle das Sterben und Wiedererwachen der Lichtgottheit, der Sonne, zum Hintergrund haben, und zwar sind es die arischen Völker, in deren Sagenschatz dieses Motiv eine so überwältigend große Rolle spielt. So erscheint z. B. bei den Griechen Proserpina als Lichtgöttin. Sechs Monate bleibt sie auf der Erde und sechs Monate unter der Erde.

Ein anderes Rassenthema, von dem oben schon gesprochen ist, hat Wagner dagegen von früh an viel beschäftigt: der demoralisierende Einfluß einer dieser weißen Rassen auf die andere, des Judentums auf die nichtjüdischen Völker. Seine Ansichten über das Judentum, diesen „plastischen Dämon des Verfalles der Menschheit", finden sich aber nicht nur in seinem „Judentum in der Musik" (das 170 Gegenschriften hervorrief), sondern in sämtlichen Schriften aus der letzten Regenerationsperiode. Davon sind „Modern" und „Erkenne dich selbst" ganz der Judenfrage gewidmet.

Um den Nachweis zu führen, daß die „Judenfrage" auch vor und neben Wagner von führenden Geistern behandelt sei, führt Chamberlain unter anderm auch Herwegh, den Freund Wagners, an. Herwegh habe sich über die Freundschaft, die ihm die Juden erwiesen, beklagt; sie beleidigte ihn. Nun, diesen Kronzeugen hätte der Hausbiograph ruhig weglassen sollen. Ein Mensch von so lockeren Grundsätzen, einer Lebensführung, der nachgewiesenermaßen (siehe Hugo Dinger „Die Weltanschauung Richard Wagners") die Verführung verheirateter Frauen Spezialität war, muß in solchen gewichtigen ethischen und kulturellen Fragen als nicht zuständig angesehen werden. Züricher Gelehrtenkreise mieden Wagner wegen seines Verkehrs mit Herwegh.

Chamberlain, diesem erbitterten Judenfeinde, als den man ihn aus seinen „Grundlagen" kennt, führt auch solche Mittelchen ins Gefecht, um seinem Meister beispringen zu können.

Die nach Wagner so verderbliche Parasitentätigkeit der Juden im modernen Staate weist auf die politisch-soziale Degeneration hin, an der gerade auch sie wesentlich Schuld tragen sollen.

Als eine Hauptursache des Verfalles der Menschheit sah Wagner den erblich gewordenen Besitz an. In den ersten Zeiten des Lehnswesens sei ein Genuß dem verliehen, der auf Grund irgend einer Tat Ansprüche darauf zu erheben hatte. Als aber die Lehen erblich geworden seien, habe der Mensch seine persönliche Tüchtigkeit verloren. Auch sein Tun habe demzufolge an Wert verloren. Dieser Wert sei auf den Besitz übergegangen. Dieser erblich gewordene Besitz, nicht die Tugend der Person habe den Erbfolgern ihre Bedeutung gegeben. Die Folge davon sei die immer tiefere Entwertung des Menschen und die immer mehr steigende Hochschätzung des Besitzes und die widermenschlichsten Einrichtungen gewesen. „Der Besitz gab nun dem Menschen das Recht, das bisher der Mensch von sich aus auf den Besitz übertragen hatte."

Wagner blieb diesen Überzeugungen sein ganzes Leben hindurch treu.

Es wäre nun — nach Wagner — die Aufgabe des Intellekts, die physische und die soziale Degeneration der Menschheit, die sich aus dem schrankenlosen Egoismus des Lebenswillens herleiten, zu zügeln. Aber auch der Intellekt ist teilweise auf Irrwegen begriffen. Gegen die Universitätsprofessoren ist Wagner als Anhänger Schopenhauers mit starker Abneigung erfüllt; aber besonders erzürnt ihn, den eifrigen Verfechter der Naturheilmethode und den warmherzigen Freund der Tiere, der damalige Betrieb der Medizin, besonders, wenn sie unter dem Deckmantel der Wissenschaft das Mitleiden so verachtet,

daß sie in den „Folterkammern der Wissenschaft" das schreckliche Mittel der Vivisektion anwendet. Ebenso berechtigt wie diese mutige Kritik ist die an der Methode der Naturwissenschaft, welche in ihrer damaligen Überhebung — die längst größerer Bescheidenheit gewichen ist — meinte, die Welt aus „Kraft und Stoff" erklären, Philosophie und Religion als Überbleibsel einer vergangenen Epoche verachten und den Begriff des Genies, der künstlerischen und der religiösen Intuition leugnen zu können.

Angesichts dieser Meinungen Wagners wäre es ein arger Irrtum, wollte man behaupten, er habe dem Grundsatze gehuldigt: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft!" Sein Zorn richtete sich nicht gegen die Wissenschaft an sich, sondern gegen ihre materialistischen Auswüchse.

Wagner und der Vegetarianismus.

Alle die hier aufgezählten physischen, sozialen und intellektuellen Erscheinungen sind Merkmale der Degeneration. Wie ist die Menschheit zu retten? Wie ist Regeneration möglich? Eines der ersten Heilmittel ist unserm Meister — wie so vielen edlen Freunden der Menschheit, welche die verderblichen „Segnungen der Kultur" (äußerliche Zivilisation!) beklagen — die im allgemeinen schon in seiner Revolutionsperiode gepredigte: Rückkehr zur Natur! Hier schlägt er nun besondere Heilmittel vor. Zunächst Aufgeben der Fleischnahrung, ferner Vereinfachung unserer Zivilisation, Emanzipation der germanischen Edelrasse von fremden, parasitischen Eindringlingen usw. Wie dies auf dem normalen Wege möglich sein soll, weiß der große Ideolog freilich selbst nicht anzugeben. Aber er empfiehlt, die schon bestehenden Vegetarier-, Temperenz- und Friedensgesellschaften auszubauen, zu vereinigen und von neuerer höherer Warte aus den Kampf gegen die Degeneration zu beginnen.

Neben diesen einstweilen noch stark utopistischen Vorschlägen gibt aber Wagner noch zwei wichtige Wege an, die zur Regeneration führen: Religion und Kunst, dieselben, die er schon in seiner Schrift von 1864 „Über Staat und Religion" genannt hatte.

Verhältnis von Religion und Kunst zueinander.

Beide, die immer schon die mächtigsten Antriebe von Wagners Fühlen und Schaffen gewesen waren, sind in der letzten Periode seines Lebens zu einer harmonischen Einheit verschmolzen. Wenn er in reiner Begeisterung ihre Hoheit preist, erheben sich sein Stil und seine Gedanken zu wahrhaft prophetischer Höhe. Sein Standpunkt, namentlich dem Christentum gegenüber, geht über den von 1864 noch wesentlich hinaus: Die beiden erhabensten Religionen seien der Brahmaismus mit dem aus ihm sich ablösenden Buddhismus und das Christentum. Der Brahmaismus wende sich nur an die Erkennenden, die „Reichen im Geiste". Die Menge

könne nur nach zahllosen Wiedergeburten zur Einsicht in die Nichtigkeit der Welt gelangen. Zwar zeige Buddha, der erleuchtetste Wiedergeborene, dem armen Volke einen kürzeren Heilsweg: Entsagung und Sanftmut. Aber seine Jünger kehrten doch wieder zur Religionsphilosophie des Brahmaismus zurück, der die letzte große Lehre der Einheit alles Lebens gebe. Anders die christliche Religion: „Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich". Seine Lehre sei die Tat des freiwilligen Leidens. An ihn glauben, heiße ihm nachfolgen. Seine Religion sei für die „Armen im Geist". Sie begehrten anstatt der Metaphysik das Wunder. Das wahre Wunder aber sei die Umkehr des Willens. Das, was diese Umkehr bewirke, müsse über die Natur erhaben sein. Jesus habe es das „Reich Gottes" genannt. Zu ihm berufe der himmlische Vater die Mühseligen und Beladenen, zu denen Jesus als Bruder gesandt sei. Das sei eine neue Offenbarung, der Wunder allergrößtes. Jesus sei Galiläer gewesen, der Sprößling einer von den Juden verachteten Mischbevölkerung, also wahrscheinlich selbst nicht Jude (?). Er heiße mit Recht „Sohn Gottes"; denn mit seinem Tode habe er das Opfer höchster mitleidsvoller Liebe gebracht. Sein am Kreuze ausgespannter Leib sei das Symbol, nein, das wirkliche Abbild des göttlichen Mitleids. Das „Haupt voll Blut und Wunden" müsse noch heute, wie immer, zu schwärmerischer Verehrung anregen. Ja, so weit geht Wagner in seinen mystischen Anschauungen, daß er in Christi Blut eine wunderbare, fast magische Heilgewalt findet, die im Sakramente des Abendmahls wirksam werde, ja die übermenschliche Kraft zur Verjüngung des Menschengeschlechts besitze. „Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, durfte den niedrigsten Rassen der Genuß des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen echten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen. Dieses Antidot wäre demnach dem Verfalle der Rassen durch ihre Vermischung entgegengestellt, und vielleicht brachte dieser Erdball atmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen."

Zu diesem Heilande muß nach Wagner die Christenheit zurückkehren, die auf vielen Irrwegen sich verirrt hat, wenn auch weniger durch eigene Schuld, als durch die Degeneration der Menschheit überhaupt. Seine Liebe muß sie wieder zum Panier erheben, die Liebe des Mitleidens und der Selbstaufopferung, aus der Glaube und Hoffnung von selbst herausfließen. In diesem göttlichen Dreigestirn hat der religiöse Mensch die Erfüllung dessen, was der Philosoph Schopenhauer in der moralischen Bedeutung der Welt als die Krone seiner Erkenntnis preist. Wir sehen hier, wie ähnlich wie im „Faust", an der „Sinnenliebe" und der „Menschen-

liebe" aus Wagners früherem Leben die „Liebe von oben" teilgenommen hat.

Nach diesen helltönenden Zeugnissen von Wagners christlich-religiöser Tiefe und Begeisterung, die so sehr von den absprechenden Urteilen seiner Revolutionsschriften abweichen, ist es fast müßig zu fragen, welche Stellung der Meister zum Katholizismus oder zum Protestantismus eingenommen hat. Die Behauptung, Wagner sei katholisch geworden, die sich auf Deutung einiger katholischer Dogmen, wie die Jungfrauengeburt („Das Wunder der Mutterschaft ohne natürliche Empfängnis bleibt aber nur durch das höchste Wunder, die Geburt des Gottes selbst ergründlich; denn in diesem offenbart sich die Verneinung der Welt als ein um der Erlösung willen vorbildlich geopfertes Leben. Da der Heiland selbst als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen, erkannt ist, mußte in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so daß er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte, und die Wurzel hiervon war notwendig in seiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein mußte") und auf katholisch erscheinende Symbole im „Parifal" stützt, ist fast ergötzlich für den, der Wagner kennt. Solche Behauptungen sind leicht zu entkräften mit dem Hinweis auf Wagners heftigen Tadel des katholischen Kirchentums mit seiner Pfaffenherrschaft, dem fetischartigen Götzendienst, dem frivolen theatralischen Gaukelwerk (die „Schaustellungen" der Kirche, durch die „noch heute das so leicht zu täuschende phantasievolle arme Volk namentlich südlicher Länder (siehe Weltkrieg 1914/16) von wahrer Religiosität ab zu frivolem Spiele mit dem Göttlichen angeleitet" wird), der verderblichen Macht des Ultramontanismus (In der Schrift „Beethoven": „Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbnis des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat") und vor allem mit Wagners aufrichtiger Verehrung Luthers und seines musikalischen Apostels Bach. Zur Verherrlichung des glorreichen Sieges der Deutschen 1870 weiß Wagner seinem Kaisermarsche kein besseres Thema zugrunde zu legen, als Luthers Lied von der festen Burg. Ja, Wagner geht soweit, die Beethovensche Musik wesentlich aus dem protestantischen Geiste zu erklären. Wagner stand über den christlichen Sonderbekenntnissen.

Das mußte er schon wegen seiner Stellung zur Kunst.

Kunst und Religion sind ihm im tiefsten Grunde eins. Das klingt schon durch in der Skizze „Ein Ende in Paris": „Ich glaube

an Gott, Mozart und Beethoven, in gleichem an ihre Jünger und Apostel. Ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst. Ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt." Und wenn er dann in seiner Revolutionsperiode diese Verbindung nicht sah, so brach diese Überzeugung an seinem Lebensabende nur um so tiefer in seinem nun abgeklärten Geiste durch. Kunst und Religion seien nicht Sache des Verstandes, sondern der Intuition, der Offenbarung. Beide könnten nicht ohne einander leben. Wie sie im Anfange der Kultur, besonders in Griechenland, vereinigt gewesen seien, so müßten sie sich immer wieder suchen und finden. Getrennt verkümmerten sie. Die Religion führe der Kunst neue Ideale zu, die Kunst allein verstehe es, das Mysterium, das Unaussprechliche der Religion plastisch vor Augen zu stellen.

Der Malerei habe die Religion das höchste Ideal geschenkt in der göttlichen Mutter mit dem göttlichen Sohne, wie wir sie in der Raffaelschen Madonna anschauen. Die Wirksamkeit dieser idealisierenden wahren Kunst sei ein „erlösendes Eintreten gegenüber dem Verfalle der religiösen Dogmen in das Künstliche" gewesen. Die bildlich gearteten Dogmen hätten einem Dichtergenius wie Dante den Stoff zu seinem Weltgedichte gegeben. Ja, die Tonkunst, wie wir sie heute hätten, sei nicht aus dem Griechentume hervorgegangen, sondern durchaus die Tochter des Christentums und deshalb die jüngste und entwickelungsfähigste Kunst. Die übrigen Künste könnten von dem religiösen Mysterium immer bloß sagen „Das bedeutet", die Musik sage „Das ist". Sie sei die religiöseste aller Künste; denn sie sei, wie die Religion, der unmittelbarste, nicht durch irgend welche Zwischenstufen vermittelte Ausdruck der Weltidee. (Schopenhauers Metaphysik der Musik). Aber wie die Religion der Kunst den Stoff, so gebe die Kunst der Religion gleichsam die Form. Sie lasse die unsichtbare erscheinen, die stumme ertönen. Der Erlöser selbst lasse unser Sehnen, Glauben und Hoffen singen und klingen. „Dem Tempelraum entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, die erlösungsbedürftige Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte." Wer mit reinem und empfänglichem Geiste in eine der letzten vier Beethovenschen Symphonien sich vertieft habe, dem antworte der Tondichter — meint Wagner — in seiner musikalischen Offenbarung auf seine bange Frage: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" in der triumphierenden Sprache der Töne: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!" Das sei Religion und Kunst in einem. Hier sei Künstler und Priester eine Person geworden, hier sei der Schmerz der Welt-

tragödie aufgelöst in Harmonie. Hier sei Erlösung, hier sei Glaube und Hoffen. Hier sei der Ausblick auf eine hehre Zukunft, auf Regeneration des Menschengeschlechts.

Es ist etwas ganz anderes als „bloßer Zufall" (gibt es überhaupt einen „Zufall" in der Welt?), daß so manche unserer großen Tondichter sich gegen den Schluß ihres Lebens dem religiösen Gebiete zugewendet und gerade hier noch ein besonders hervorragendes Werk geschaffen haben. Haydn hat als Greis noch seine „Schöpfung" komponiert, und es ist bekannt, wie er bei der letzten Aufführung dieses Oratoriums, die er erlebte, als das berühmte „Und es ward Licht" ertönte, ausrief: „Nicht ich, ein Höherer hat das gemacht!" So hat Mozart mit der letzten Kraft seines dahinschwebenden Lebens noch sein wundervolles Requiem geschaffen, Beethoven aus innerstem Herzensdrange — wie er selbst bezeugt — kaum sechs Jahre vor seinem Tode noch die Missa solemnis geschrieben, nachdem er schon früher sich gelobt hatte, nur noch dem Allmächtigen, der Ehre des Ewigen, des Unendlichen seine Töne zu weihen. So hat Brahms sich von der Welt mit seinen wundervollen „Ernsten Gesängen" verabschiedet.

Was uns über die kärgliche, dürftige irdische Hülle, über unsern beschränkten Planeten hinaus die Auen der Unendlichkeit öffnet, uns an rauschenden Quellen des Entzückens tränkt, ruft Liszt aus, „was uns weiht mit allen Gluten des Dürstens nach unerschöpflicher Wonne, wie die Seligen es empfinden — ist es nicht Musik?

Schopenhauers Metaphysik der Musik.

Es ist hier der Ort, über Schopenhauers Metaphysik der Musik zu sprechen. Die Tüftler finden, daß diese Lehre von Widersprüchen voll sei. Mag sein; schon Goethe sagt:

„Die Welt ist voller Widerspruch,
Wie sollte sichs nicht widersprechen?"

Auch nach Schopenhauer sind die Künste und ihre Produktionen nichts anderes denn Nachbildungen irgend einer „Idee" im Sinne Platos. Aber die Musik unterscheidet sich von allen anderen Künsten dadurch, daß sie die Welt selbst (und dadurch implicite auch die Ideen), die unendlich zahlreichen Stufen der Willensobjektivationen nachbildet. Darum wirkt die Musik viel tiefer als die andern Künste. Sie stellt das „Herz der Welt" dar. Die Symphonie Beethovens erscheint ihm als treues, vollkommenes Abbild des Weltwesens. „Dem, der sich dem Eindrucke einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen."

Nichts aus Schopenhauers Schriften konnte für Wagner wichtiger, anziehender sein, als diese Grundanschauungen über Musik.

Schopenhauer wies der Musik eine Stellung zu, die weit hinausragte über alles, was bis dahin dieser Kunst zugebilligt worden war. Wagner mußte diesen Anschauungen unbedingt zustimmen, in denen sein Schaffen seine festeste Stütze fand. Und doch wich — wie gleich gezeigt werden soll — dies Schaffen sehr ab von dem Bilde, das Schopenhauer von dem Genie und vom künstlerischen Gestalten des Musikers entworfen hatte.

Der Genius, der die Melodie erfinde, meinte Schopenhauer, decke durch sie die allertiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens auf. Der Komponist offenbare das innerste Wesen der Welt und spreche die tiefste Weisheit aus. Seine Vernunft verstehe die Sprache der Musik selbst nicht. Fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit, aus neuer Inspiration, schaffe er sein Werk. Wie eine „magnetische Somnambule" Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff habe, ebenso unbewußt verkünde der Musiker die Geheimnisse der Welt.

Lange bevor Schopenhauer in seinem Hauptwerke solche Ansichten vertreten hatte, war ein Frühromantiker bemüht gewesen, das innerste Wesen der Musik in ahnungsvollen Andeutungen zu umschreiben. Tiecks Jugendfreund Wilhelm Heinrich Wackenroder verwertete 1799 zu diesem Zwecke das Bild eines fließenden Stromes. „Keine menschliche Kunst", sagt er, „vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stromes, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen mit Worten fürs Auge hinzuzeichnen — die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an — und die Saiten unseres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang." Schopenhauer ging noch einen Schritt weiter als Wackenroder. Nach seiner Auffassung spricht die Musik nicht nur das Innenleben des Menschen, sondern in diesem das innerste Wesen der Welt aus. Die Musik greift also hiernach tiefer als irgend eine andere Kunst, tiefer auch als die Poesie, in das Innere des Menschen, schöpft die menschliche Seele am restlosesten aus und erregt das Gemüt des Hörers am tiefsten. Das Unaussprechliche, das nicht in Worte zu kleiden ist, wird von der Musik nicht begrifflich klar gemacht, wohl aber mitfühlbar.

Sie verbindet auf dem kürzesten Wege das Gefühl des Schaffenden und des Genießenden. Wohl erklärt und verdeutlicht die Musik im Gesamtkunstwerk nur das Wort und den Bühnenvorgang; aber sie führt auch weit hinaus über die Grenzen der sichtbaren und der Gedankenformung; sie verrät alle gefühlsmäßigen Erlebnisse der Bühnengestalten. Das ist ja die letzte Absicht des Gesamtkunstwerks. Darum erhob Wagner den Anspruch, über alle Wortpoesie hinauf zu höheren Zielen steigen zu können.

Die Musik ist die stoffbefreiteste Kunst. Das Stoffliche und das Gedankliche spielt in ihr eine weit geringere Rolle als in den andern Künsten. Denn die Musik besitzt vor allem weit schwächere und unwirksamere Mittel, Stoffliches und Gedankliches auszudrücken. Dieser Nachteil wird jedoch voll aufgewogen durch die Macht der Musik, in ihrer Sprache das Gefühl unverkennbarer und unvermischter wiederzugeben als Dichtung oder bildende Kunst, und es darum auch machtvoller zu erwecken. Gefühl und Stimmung, diese ungreifbarsten und ganz nur aus den Tiefen des Unbewußten aufsteigenden Kunstmittel, sind der eigentliche Gegenstand der Musik und auch der einzige, der im musikalischen Kunstwerk immer anzutreffen ist. Schopenhauer hebt nicht nur das Unbewußte des musikalischen Schaffens hervor, sondern behauptet auch, daß die Werke des Genies nicht aus Absicht und Willkür, sondern aus einer instinktartigen Notwendigkeit hervorgehen. Anders Wagner. In einem Briefe vom Jahre 1847 warnt er vor Unterschätzung der künstlerischen Reflexion. Das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode könne nicht anders als im Bewußtsein produziert werden. Daß nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft hervorbringen könne, darin sei die Seltenheit der höchsten Erscheinung bedingt. Darum sollte nicht ohne Bedenken neben Schopenhauers Wort von der instinktmäßigen Notwendigkeit, aus der die Werke des Genies hervorgehen, eine Äußerung Wagners vom Jahre 1850 — sie steht am Anfange der Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" — gestellt werden, bloß weil auch sie von „Notwendigkeit" spricht: „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches; aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war, und das Notwendige erwählt ist, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene

Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares."

Wagner enthüllt hier aus Selbstbeobachtung fein und scharf ein Geheimnis, das dem Künstler nur am eigenen Ich aufgehen kann: wie aus bewußtem Suchen und Wählen langsam eine Entscheidung aufsteigt, die den Eindruck des Notwendigen macht.

Bedeutung der Kunst.

Der Kunst also mißt Wagner eine allererste Stelle unter den Faktoren bei, die für die Regeneration in Betracht kommen. Schon in seiner ersten Züricher Schrift „Die Kunst und die Revolution" schreibt er ihr diese hohe Bedeutung zu: „Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange (zur freien Menschenwürde) seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen." Doch hebt er zugleich hervor, daß wir allerdings durch die Wirksamkeit unserer Kunst allein es nicht erreichen werden, die menschliche Gesellschaft menschlich schön und edel zu entwickeln. Neben Apollo soll die Zukunft auch Jesus, der für die Menschheit litt, einen Altar erbauen. Die Kunst soll also bei der Angriffnahme der Regeneration vermitteln helfen.

Dementsprechend wurde das „System des transzendentalen Idealismus" für die geistige Kultur Deutschlands dadurch bedeutsam, daß Schelling eine höhere Einheit des praktischen und des theoretischen Verhaltens in dem ästhetischen aufstellte. Die theoretische Aufgabe des Ich in der Wissenschaft und seine praktische in der Ethik ist nach Kant und Fichte unendlich. Erst in der Ewigkeit wird die Vollkommenheit erreicht. Darum ist weder Wissenschaft noch Moral das Höchste auf Erden, sondern nur die Kunst. Sie enthält schon hier in diesem Leben die Lösung der Aufgabe, an welcher jene beiden noch arbeiten; denn in ihren Werken ist der Gegensatz zwischen theoretischem und praktischem Verhalten, von Subjekt und Objekt, Idee und Wirklichkeit, Freiheit und Notwendigkeit, aufgehoben. In dem vollkommenen Kunstwerke ruhen Denken und Wollen aus.

Wir verstehen jetzt, wenn Wagner behauptet: „Die Kunst ist die Darstellerin der Notwendigkeit" (Naturnotwendigkeit). Was sie darstellt, sind Erscheinungen jenes transzendenten Urgrundes der Welt, des naturnotwendigen Willens. Sie lehrt uns nach Schopenhauer die Ideen der Welt als deren wahren Endzweck leichter erkennen. Im „Kunstwerk der Zukunft" steht dann der entscheidende dritte Satz: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion." Also auch der Religion gegenüber hat die Kunst eine vermittelnde Stellung. Da nun aber nach Wagners Meinung die Religion die Grundbedingung für die

Regeneration ist, muß das Verhältnis der Kunst zur Religion als das wichtigste unter allen Beziehungen angesehen werden. Wenn die Kunst, wie Wagner das von ihr fordert, zu „einem weihevoll reinigenden religiösen Akt" wird, dann kann sie von hoher Bedeutung für das „Volk" werden. Sie kann den „Kern der Religion retten", beim Verfalle der religiösen Dogmen als idealisierende Macht erlösend eintreten. Soll sich aber eine Regeneration verwirklichen, dann müssen wir nach Wagner vor allem erst eine wahrhafte Religion wiedergewinnen. Die Kunst kann sie uns nicht geben, wohl aber den Weg zu ihr zeigen, da sie jener „reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion" urverwandt ist. Andererseits ist wahrhafte Kunst nur eine Emanation der Religion. Unsere jetzigen Religionen hält Wagner also für unfähig, die Regeneration anzubahnen. „Einzig auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität kann eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte gedeihen." Man sieht, daß es hier ein gewisses Sich im Kreise drehen ist, was Wagner von dem Einwirken ästhetischer, moralischer und religiöser Werte aufeinander und von ihrem Verhältnis zueinander spricht. Schiller wollte bekanntlich — siehe oben! — die ästhetische Bildung als eine Vorstufe zur moralischen angesehen wissen. Wagner dreht das Ding um. Kunst, Religion und Moral sind gegenseitig sich bedingende und bedingte Größen. Sie bilden als Ausfluß des Göttlichen einen einzigen Organismus. Aus ihrem wechselseitigen Zusammenwirken ergeben sich die Grundlagen für eine mögliche Regeneration.

Sehr weitreichend scheint die Bedeutung der Kunst auch im Lichte der Theosophie, der Geheimforschung. Spricht schon Goethe einmal von den Schöpfungen der Kunst als von „Offenbarungen geheimer Naturgesetze, die ohne sie verborgen bleiben müßten", so ist die hehre Göttin vom theosophischen Standpunkte aus eine Vermittlerin zwischen der irdischen und der geistigen Welt. Ohne die Kunst würden die Menschenseelen in unserer Zeit der die geistige Welt leugnenden Verstandesherrschaft vollständig verarmen und vertrocknen, da die „Aufklärung" mit den exoterischen Religionen längst fertig geworden, die Esoterik aber ihr durchaus unbegreiflich, unsinnig ist. Was diese beiden dem klugen Verstande nicht zumuten dürfen, daß läßt er sich von der zauberhaften Kunst gefallen. Sie bewirkt eine heilsame seelische Erschütterung, durch welche der Mensch Fühlung mit der geistigen Welt behält und in seiner nach ihr hinzielenden Entwickelung mächtig gefördert wird.

Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott. Die Kunst ist Ausfluß des Absoluten, und die Wissenschaft der Kunst hat sie darum nicht als besondere Erscheinung aufzufassen, sondern hat

das ganze Universum, nur unter der Potenz, unter dem Gesichtspunkte der Kunst, zu konstruieren. Die Kunst hat also kosmischen Charakter, sie ist Ausdruck des Weltwesens. Daher auch ihre innige Verwandtschaft mit Religion und Wissenschaft, mit allen Äußerungen höherer, geistiger Kultur. Nun wird man verstehen, wenn ich eingangs sagte, daß in dem Genie ein Stück der Fülle der Gottheit sich offenbare. In Wagner, dem künstlerischen Genie, spiegelte sich diese Fülle der Gottheit in dem weltumfassenden, die Tiefen und Höhen unserer gesamten Kulturerscheinungen ausmessenden Blicke wieder. Daher die Summe von Problemen, die des Meisters in alle geistigen Lebensgebiete ausgreifenden Werke und Schriften aufwerfen, daher die vielseitigen, mannigfaltigen Anregungen, die seine Schöpfungen auslösen. Bei Goethe, bei Shakespeare ist es ähnlich so. Einem Bach, einem Beethoven mag man in diesem Sinne das Prädikat des Genies nicht ohne Bedenken zuerteilen. In ihnen offenbarte sich doch mehr ein einseitiger gehaltenes Stück göttlicher Wesenheit.

Anschaulich stellt die Kunst die Ideen vor uns hin, Abbilder der wahren Wesenheiten, Nachbilder jener Platonischen Ideen, die nach des großen griechischen Philosophen Lehre alle in der höchsten, der göttlichen Vernunft, enthalten, ein Ausfluß von ihr sind. So ist die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums, die vollkommenen Formen der Plastik sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur. Das Universum selbst ist in Gott eben als absolutes Kunstwerk gebildet.

Den Weltcharakter der Kunst hatte schon Schelling erkannt. Kunst ist ihm daher aufs innigste mit Religion verwachsen. Die Gedanken der Romantik, mit der er durch Karoline in innigster Berührung war, nimmt er hier auf und bildet sie fort. Nach ihm hat namentlich Novalis Kunst und Religion miteinander verknüpft. Auch für ihn ist Gott Poesie, die sich der ganzen Welt mitteilt. Vor Schelling hatte schon Friedrich Schlegel in seinem berühmten Aufsatze über „Wilhelm Meister" den Universalismus in der Kunstauffassung begründet. Das „romantische" Kunstwerk soll den ganzen lebendigen Kosmos abbilden.

Der Künstler hat die göttliche Kraft, das verborgene Weltwesen dem Menschen anschaulich zu machen. „Es ist gleichsam, als ob in den seltenen Menschen, welche vor andern Künstler sind im höchsten Sinne des Wortes, jenes unveränderlich Identische, auf welches alles Dasein aufgetragen ist, seine Hülle, mit der es sich in andern umgibt, abgelegt habe." Jenes unveränderlich Identische ist das Innerste der Gottheit, in dem alle geistigen Lebensströme

zusammenfließen. Im Genie erblicken wir eine klar sprudelnde Quelle, die aus diesem Urbehälter besonders reich gespeist wird. In gewöhnlichen Sterblichen, die auch an diesem Nahrungsstrom teilhaben, sehen wir ein mühseliges Gerinnsel, getrübt durch irdischen Schlamm, Schmutz und Schlacken. Das Göttlich-Identische enthüllt sich im Genie mehr, ist in dieses aber auch in reicherem Maße hineingetreten.

Damit tritt die Kunst in ein bestimmtes Verhältnis zur Wissenschaft. Auch diese erstrebt ein Erfassen der Weltidee. Nur ist das für sie ein fernes Ideal. „Schönheit und Wahrheit sind an sich oder der Idee nach eins." Die Kunstschönheit zeigt dem Menschen die Vollendung, sie gibt ihm Beruhigung seines unendlichen Strebens; denn sie öffnet ihm das Allerheiligste, „wo in ursprünglicher und ewiger Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist".[1])

So ist also die Kunst nichts der Natur Fremdes, sie liegt in einer und derselben Linie, Richtung zur göttlichen Ursubstanz. Natur, Wissenschaft, Philosophie, Kunst, Moral, Religion, Gottheit bilden eine einzige Stufenleiter.

In der Natur ist die Wissenschaft vorgebildet. Sonst könnten wir keine Erkenntnis haben. Darum trachtet die rohe Materie blind, sozusagen gefühlsmäßig, instinktiv nach regelmäßiger Gestalt; darum wandeln die Gestirne in erhabenstem Rhythmus. Das Kunstwerk aber ist das, was uns die unverfälschte, harmonische Kraft der Schöpfung und die künstlerische Wirksamkeit der Natur wie mit einem Umrisse zeigt. „Es ist nichts ein Kunstwerk, was nicht ein Unendliches unmittelbar oder wenigstens im Reflex darstellt."

Es ist falsch, unter dem „Idealisieren" der Kunst ein etwaiges Hinaufheben eines Kunstwerkes über die Sphäre verstehen zu wollen, aus der der Stoff zu diesem Werke genommen ist. Die Kunst idealisiert nur dadurch, daß sie die in diesem Stoffe liegende Idee durch kunstgerechte Behandlung herausschält, bloßlegt.

Als Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, als Enthüllerin der ewigen Ideen liegt es der Kunst unter ihrer Würde, äußeren Zwecken oder niederen Sinnenvergüngungen zu dienen. Nur aus edelster Begeisterung wird wahre Kunst geboren. Sie muß auf einem im tiefsten Sinne sittlichen Grunde ruhen. „Ein Trostgeschenk Gottes an die Menschheit ist die Kunst, ein Vorgeschmack unserer Vollendung. Ein Künstler ist ein Mensch, der selige Sinne hat. Seine Sinne hören aus Felsen und Bäumen Worte und Töne

[1]) Die Wissenschaft dagegen lebt von diesem Streben und würde mit der vollen Erkenntnis aller Weltideen ihre Sonderdaseins-Berechtigung verlieren.

eines höheren Lebens, und sie sehen in Worten und Tönen Bäume und Felsen einer beglückteren Welt."

Die wahre Kunst kann — im Gegensatze zur Wissenschaft, die auf tieferer Stufe steht — nur vom Genie geschaffen werden. Das künstlerische Genie schaut seherisch, prophetisch über sich auf die höheren Sprossen der Leiter, auf deren oberster Stufe die Gottheit selbst thront. Will der Wissenschaftler diesen Gottheitsblick sich zu eigen machen, dann muß er, auf die Stufe der Philosophie tretend, dem dort über ihm stehenden Künstler die Hand reichen, er muß mit anderen Worten zum künstlerischen Philosophen, zum produktiven Weltweisen werden. Ein Plato, ein Kant haben diese Stellung inne gehabt. Beim Anblicke genialer Kunst, bei der sich moralische Güte, tiefe Religiosität und natürliche Anmut durchdringen, da das künstlerische Genie, in der Mitte der Stufenleiter zum absoluten Weltgrund stehend, nach oben wie unten schaut, überfällt den Beschauenden ein Gefühl, eine Ahnung von der Einheit von Natur (Wissenschaft, Philosophie) und Seele (Kunst, Moral, Religion), die Gewißheit, daß aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das allumschlingende Band aller Dinge, Wesen und Lebensäußerungen und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist.

Die Kunst ist also Ausdruck von Ideen, Ideen aber sind Gott in besonderer Form, also real betrachtet Götter. So ist die Kunst mit Religion innig verwandt. Als weitester Stoff der Kunst ergibt sich danach zunächst die Mythologie. Da ja aber in jedem Wesen sich eine Idee verkörpert, über jedem Dinge ein Abglanz des Göttlichen ruht, erweitert sich der Stoffkreis der Kunst über das ganze, unendliche Gebiet des Seienden. Nicht neben das Leben haben wir die Kunst zu stellen, sondern mitten in das Leben hinein, da sie aus dem Kern, der Tiefe dieses Lebens geboren wird und uns dessen edelsten Sinn schafft. Und Wagner hatte in seiner Theorie nicht recht, wenn er nur den Mythos als Vorwurf für seine musikdramatische Kunst gelten lassen wollte. Er hat ja denn auch in den „Meistersingern" diese seine Theorie glänzend durchbrochen und ihre Allgemeingültigkeit ad absurdum geführt.

In Übereinstimmung mit Schelling sah der Romantiker Wagner in dem Drama — allerdings nur in seinem deutschen Musikdrama — die höchste Form der Kunst. Der Romantiker Schlegel hielt den Roman für die höchste Kunstform.

Die hier von mir vorgetragenen Lehren sind dem Kreise der Romantiker entsprossen. Auch Wagner bekennt sich zu diesen Anschauungen, wie er denn überhaupt manche älteren Ideale wieder belebt hat.

„Die Erfüllung der Wissenschaft ist ihre Erlösung in die Dichtkunst." Wir verstehen nach den vorigen Ausführungen diesen Satz Wagners.

Als Stoff für das musikalische Drama bestimmte Wagner im Anschlusse an Lessing, Herder, Schiller und Goethe das „Reinmenschliche", das sich in Sage und Mythos ausspricht. Auch an die Renaissance, deren Hauptstreben — wie Burckhardt nachgewiesen — die Entdeckung des Menschen war, knüpft Wagner damit an; diese Epoche hat auch am Ende des 16. Jahrhunderts das Dramma per musica erzeugt.

Von den Romantikern und von Schelling wird Wagner durch den Einfluß des sozialen Gedankens abgeführt. Das höchste Kunstwerk entsteht nicht allein durch das Genie, sondern das Volk ist die bedingende Kraft für das Kunstwerk.

Romantisch ist auch der Gedanke der Allkunst in Verbindung mit Religion und Philosophie. In dem Ozean von Wagners Musikdrama sollte alles zusammenfließen, wie es einst der romantische Philosoph Schelling geahnt und gefordert hatte. Bei aller Romantik war Wagner aber doch durchaus modern, und die Zugehörigkeit zur Romantik schließt zudem die Einordnung in das musikalische Drama der Renaissance durchaus nicht aus. Nicht das antike Dichtungsmaterial macht das Wesen einer Renaissanceoper aus, sondern die dichterisch-musikalische Absicht mit Hinblick auf die Vereinigung der Künste im Drama.

Ist nach alledem die Kunst überhaupt eine Kulturangelegenheit von höchster Wichtigkeit, so ist es die Wagnersche ganz besonders, da sie die umfassendste und eindringlichste ist. So handelt es sich namentlich beim „Parsifal" um eine förmliche Wiedervereinigung von Kunst, Religion und Philosophie. Der Gedanke einer Allkunst in Verbindung mit Religion und Philosophie fand seine Verwirklichung in Bayreuth. Und daß diese Idee trotz des Widerstandes einer ganzen Welt dort realisiert werden konnte, verdanken wir vor allem Wagners unerschütterlichem, beharrlichem Glauben an sein Ideal. Die von diesem vorbildlichen Glauben belebte Energie kann nicht genug bewundert werden, wenn man bedenkt, daß selbst ein Goethe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, von diesem sich zurückzog. „Ich dachte in kindischer Hoffnung, es würde gehen; aber es regte sich nicht und blieb alles wie zuvor", klagte der Olympier am Ende seines Lebens gegenüber Eckermann. Wagner strebte nach einer idealen Kultur, in welcher die Kunst nicht mehr einen Gegensatz gegen die Wirklichkeit bilden, sondern deren innerlich erwachsener, höchster und edelster Ausdruck sein soll.

Wie muß nun Kunst gestaltet sein, damit sie in diesem hohen Dreibund ein würdiges Glied sein kann und nicht als Abtrünnige erklärt werden muß oder gar ihren edlen Verbündeten in den Rücken fällt (siehe Operettenschund und Gassenhauer!)? Die Antwort darauf erteilt Wagners Kunstlehre, besonders seine Lehre vom vollkommenen Drama, „in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen imstande ist, auf die selbstverständlichste Weise mitgeteilt werden kann. Wagner meinte ja eine allgemeine Kunst, die kein von diesem Leben Abgetrenntes ist, eine Kunst, die als „höchste Tätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen" gelten kann. Sie ist jene „Bildnerin des Volkes".

So steht hinter Wagners Werken und Wirken die frohe Zuversicht, daß die Menschheit gebessert werden könne, daß eine Wiedergeburt ihr bevorstehe. Aus dem Pessimismus Schopenhauers eröffnete sich für Wagner also ein optimistisch gedachter Blick in die Zukunft. Oder vielleicht rang sich — wie ich oben schon andeutete — durch die dunkle Decke, die Schopenhauer über Wagners einstige rosigen Zukunftshoffnungen gebreitet hatte, nochmals der Optimismus durch und die Freude an der Welt, die Feuerbach ihm geschenkt hatte. Man kann auch von der mit dem Alter stark nachdunkelnden christlich-religiösen Gesinnung Wagners sprechen. Die Mittel der Welterneuerung, die Wagner in Bewegung setzen wollte, die Aufgabe, die er gleichzeitig der Kunst stellte, den ewigen Kern des Christentums aus den Trümmern kirchlich-dogmatischer Lehren zu retten, all das stand freilich zu Nietzsches — seines damaligen Freundes — Meinung im stärksten Gegensatz und half den Bruch, der durch die Aufführung des „Parsifal" vollzogen wurde, vorbereiten. Die Regenerationsbestrebungen Wagners waren ein Gegengewicht gegen die Weltfluchtstimmungen, die Schopenhauer in Wagner nährte. Es gereichte dem Künstler Wagner zum Segen, daß sein Weltbild trotz der starken Wirkung von Schopenhauers Pessimismus eine optimistische Spitze behalten hat. Dieser optimistische Zusatz bewahrte seine Schöpfungen vor der Gefahr, in Enge und Einseitigkeit zu verfallen, und ließ ihnen genug innere Freiheit, um wahrhaft große Kunstwerke werden zu können.

Parsifal. Schon 1857, als die Parsifalidee bei Wagner festere Form annahm, faßte der Meister den Plan, den Helden Parsifal der Schlußszene des Tristandramas episodisch anzufügen. Dort sollte Parsifal als Held der Entsagung und Sieger über das Leben, als positives Ideal der Lebensverneinung dem Helden Tristan, dem Besiegten des Lebens und negativen Ideal der Entsagung gegenübertreten, damit er, der Überwinder des Lebens, dem Überwundenen

den Trost seines Mitleidens gewähre. Der Meister stand also in Begriff, schon hier die Brücke vom unbedingten zum bedingten Pessimismus, zum Christentum zu schlagen. Aus leicht begreiflichen Gründen, namentlich aus dem Feingefühl des Dramatikers heraus, der die geschlossene Wirkung seines Tristandramas durch die plötzliche, kaum gerechtfertigte Einführung einer neuen symbolischen Gestalt unmöglich sprengen durfte, verzichtete Wagner auf die Mitwirkung Parsifals. Der Idee nach hat „Parsifal" in den „Meistersingern" einen bedeutsamen Vorgänger. Mit der Erscheinung des Hans Sachs und seinem entsagungsvollen und doch lebensbejahenden Humor hat diese Art der Erlösungsidee zum ersten Male in Wagners Schaffen wirkliche Darstellung gefunden. Nicht die Verneinung des Willens schlechthin, sondern nur die Verneinung seiner niedern Triebe ist wünschenswert. Die Bejahung der edleren Willenselemente aber führt zur Erlösung.

Wie Goethe mit seinem „Faust" zu dem Ideal eines tätigen Lebens fortschreitet, von dem ehernen, starren, beschaulich-einsamen Monismus Spinozas zu dem Individualismus und Optimismus Leibnizens, so Wagner mit seinem „Parsifal". Chamberlain allerdings behauptet, daß im „Parsifal" nirgends eine Spur von der Verneinung des Willens anzutreffen sei. Gleich hinterdrein aber sagt er, daß die streng pessimistische Entsagung der Tat gewichen sei.

Verfehlt war es natürlich erst recht, daß die Schopenhauerianer den „Parsifal" ganz für sich glaubten in Anspruch nehmen zu dürfen. Sie sahen im Helden Parsifal nur den Mitleidsmenschen. Für den Verkünder des „Übermenschen" wurde das der Grund neben andern, mit Wagner zu brechen. Aber Parsifal ist auch nicht allein der kampflustige, tatenfrohe Held, als den ihn Chamberlain hinstellt. Tatsächlich ist er beides zugleich. Wagner war ein Künstler, dem der zwiespältige Reichtum seines Innern die Macht lieh, tragische Gegensätze zu finden und sie aus eigenen Erlebnissen heraus lebendig zu gestalten. Arm macht derjenige den Künstler Wagner, der ihn um jeden Preis zum Verfechter einer einzelnen Ansicht stempelt. Auch Nietzsche ist von dem Vorwurfe nicht freizusprechen, daß er um des „Parsifal" willen Wagner aus einem Dichter zum Verfechter eines starren Dogmas gemacht hat.

Trefflich sind die Bemerkungen Chamberlains, in denen er unter Anlehnung an des Meisters Ausführungen über das Griechendrama und die Kunst Shakespeares den Nachweis von den Fortschritten erbringt, die Wagners Musikdramatik (das deutsche Drama) gegenüber dem Drama der Griechen und dem Shakespeares gemacht hat. Das Drama der Griechen war in der Hauptsache Ver-

standes-Drama. Trotzdem das ganze Leben der Griechen und auch ihr Drama von einer musikalischen Atmosphäre umgeben war, zeugt doch der ganze Aufbau des Griechendramas dafür, daß die Musik — die ja auch noch unentwickelt war — an ihm nur geringen Anteil hatte. Wie dem Ohre, so fiel auch dem Auge nur eine stimmungserweckende Rolle zu (die auf hohem Kothurn starr einherschreitenden Gestalten mit starren Gesichtsmasken). Das Griechendrama wendet sich in erster Linie an den Verstand (Monologe, Dialoge, Dispute, Berichte von Augenzeugen, lange Erzählungen, Chordeklamationen). Das Shakespearedrama nahm zum Verstande (der sich durch das Wort mitteilt), das Auge hinzu (wechselnde Gesichtszüge des Akteurs, Mimik und Gestik, charakteristische Bewegung, die ins Innere des Menschenherzens besser hineinleuchteten). Dadurch wurde eine gewaltige Verinnerlichung des Dramas herbeigeführt. Die Seelen-(Gemüts-)vorgänge gewinnen nun weit größere Bedeutung. „Ohne die Mitwirkung des Auges hätte das Drama niemals die Darstellung solcher Stoffe wie Hamlet und Lear, die schon fast reine Seelentragödien sind, übernehmen können." Hier gewinnt auch schon der musikalische Wert der Sprache Bedeutung. Bei Wagner kommt nun zu Verstand und Auge noch das Ohr (musikalischer Gehörsinn). Dazu mußte aber die Musik ihre hohe Ausbildung (Bach, Beethoven) erfahren haben. Hierdurch nun wurde die Darstellung des Unnennbaren — des Dramas letztes Ziel — erreicht. Der Ton ist das einzige Medium, mit dem wir in das unsichtbare Innere der Seele hinabdringen können. (Es gibt übrigens hierzu auch noch die Mittel abnormer Seelenkräfte und theosophischer Intuition.)

Ein unvergleichliches Denkmal dieser harmonischen Vereinigung von Religion und Kunst und daneben von Philosophie hat sich und der Welt der Bayreuther Meister nun also mit seinem „Parsifal" errichtet, seinem letzten, innerlich größten und erhabensten künstlerischen Vermächtnisse (1854 in der Idee konzipiert, 1865 entworfen, 1877 als Dichtung, 1882 als Komposition fertig).

Wie im „Tannhäuser" stehen sich hier im „Parsifal" zwei Reiche gegenüber, das Reich der Welt mit ihrer Lust, verkörpert durch Klingsor, den Verführer, der den Gralskönig Amfortas zu Falle gebracht hat, und das Reich der Frömmigkeit, die heilige Gralsburg, deren Ritter um der Sünde ihres Königs willen in Leid und Schande verstrickt sind.

An dem Ausbau der Gralssage haben sich die verschiedensten Völker beteiligt. Wolfram v. Eschenbach war es dann, der die mannigfachen einschlägigen Sagengebilde zu einem tiefsinnigen, grandiosen Ganzen zusammenschweißte, der die darin beschlossenen ethischen

Werte ausmünzte und ein Epos von starker, reiner Menschlichkeit und ergreifender Seelenkunde schuf. Sein Gedicht dreht sich schon um ein rein seelisches Problem: um die Läuterung und Reinigung des Helden von den Schlacken egoistischen Menschentums. Es zeigt schon, daß nicht die große und kühne Tat, das an sich Gute, das letzte Ziel des menschlichen Strebens ist, sondern daß erst das Wissen von der höheren moralischen Bedeutung, eines höheren Zwecks des menschlichen Lebens, der guten Tat ihre wahre Weihe gibt. Ein Wissen also, das sich nicht wie ein kraß-egoistischer Intellektualismus auf Nützlichkeits-, sondern auf die höchsten ethischen Werte richtet. Aber erst Wagner war es vorbehalten, den ganzen Reichtum, den Kern des Wesens der Gralssage aufzuzeigen, aus ihr die höchsten Ideen über göttliche und menschliche Dinge unter Ausscheidung zahlloser Aventiuren, die Wolfram, völlig unbesorgt um den Aufbau seines Kunstwerkes naiv aneinandergereiht hatte, herauszukristallisieren.

Die beiden bei Wolfram so wichtigen Gestalten Gurnemanz und Trevrizent fließen bei Wagner in eine zusammen. Von dichterischer Kraft zeugt es, wie der Musiker die beiden Gestalten Klingsor und Kundry, deren Auftreten bei Wolfram nur ganz äußerlich mit dem Geschicke des Helden verbunden ist, in die Verwickelung des Ganzen hineingezogen hat. Noch bedeutsamer erscheint die Veränderung, durch die Wagner des Amfortas Erlösung zustande kommen läßt. Bei Wolfram muß Parzival die einmal gebotene Frage tun, die freilich, nachdem Trevrizent ihm schon die Antwort gesagt hat, ganz äußerlich, wie ein Zauberwort wirkt. Wagner dagegen leitet die Erlösung von dem heilbringenden Speere ab, den nur ein starker und reiner Held erringen kann. In den Worten des Gurnemanz: „O wunden-wundervoller, heiliger Speer" usw. liegt die Exposition des ganzen Dramas bei Wagner. Der Angelpunkt der ganzen Handlung liegt einerseits im Kampfe zwischen Amfortas und Klingsor und andererseits in der Wiedergewinnung des Speeres durch Parsifal infolge seiner Überwindung der teuflischen Sinnenkünste der Kundry (Herkules am Scheidewege!). Wie uns im „Ring des Nibelungen" vornehmlich die Frage bewegt: Wird das Gold wohl den Rheintöchtern zurückgegeben, werden Götter und Welt dadurch entsühnt werden? so fragen wir hier vor allem: Wird es gelingen, dem Klingsor die Lanze wieder zu entreißen? Wer wird den dahinsiechenden Amfortas mit der Lanze entsühnen und Gralskönig werden?

Die kathartische Wirkung der Tragödie: Furcht und Mitleid wird sowohl im „Ring", wie im „Tristan" und im „Parsifal" wundervoll erreicht.

„Parsifal" verrät in jeder Szene den geborenen Theaterkomponisten. Man denke an die Wandeldekorationen, die Abendmahlsfeier, die lebenden Blumen, das versinkende Zauberschloß. Wagners unerschöpfliche Bühnenphantasie hat da sechs prachtvolle malerische Bilder geschaffen, je zwei in jedem Akt.

Cykloramisch ziehen Bäume, Wiesen und Felsen an uns vorbei.[1])

Der Meister hat in sein Parsifaldrama zwei seiner früheren Dramenentwürfe geschickt verflochten, Entwürfe, die bezeichnenderweise die Repräsentanten der beiden Hauptreligionen der Menschheit darstellen: des Christentums und des Buddhismus. Diese Entwürfe „Jesus von Nazareth" (siehe oben) und „Die Sieger" (gleichfalls oben) verschmolzen Wagner mit Eschenbachs „Parzival" ungefähr im Frühjahr 1857 zur Idee seines „Parsival". So haben wir denn in der dichterischen Grundlage zum Bühnenweihfestspiele eine eigenartige Verschmelzung von alten Mythen, Fabeln, buddhistischen Legenden (Klingsor hat Ähnlichkeit mit dem buddhistischen Teufel Mara. Dieser ist der Freund Buddhas und sucht ihn durch seine Teufelsscharen und seinen Zauberspeer erst zu vernichten, dann, als ihm das nicht gelingt, ihn durch seine Töchter zu verführen) und Geschichten aus Indien, Babel und Vorderasien, von Urchristentum und Islam. Auch Erinnerungen an die eleu-

[1]) Welchen Illusionen sich die Wagneriten übrigens bezüglich der Wirkung des Parsifal hingegeben haben, erhellt aus den Standpunkten Glasenapps und Erich Kloß'. Ersterer meint: „Wir dürfen auch das Weihefestspiel ein Friedenswerk nennen; nämlich (als) das Symbol der höchsten Feier eines Volkes, das in der Mitte Europas vor allem die Aufgabe hat, eine Friedensmacht zu sein, und in welchem daher alle diejenigen Regungen die sorgfältigste Stärkung und Pflege erheischen, die, allein auf geistige Eroberung ausgehend, die Keime einer fruchtbaren wahrhaft deutschen Friedenskultur in sich tragen."

Im Anschlusse an dieses Wort schreibt Kloß in „Bühne und Welt" im Jahre 1907: „Wenn man bedenkt, daß außerordentlich viele Fürsten und Diplomaten aller Länder zu den ständigen Besuchern der Bayreuther Festspiele gehören, so wird man den Gedanken nicht von der Hand weisen dürfen, daß das künstlerische Friedensevangelium des „Parsifal" vielleicht ein heimlich und unbewußt wirkender, aber dennoch wesentlicher Faktor (?!) geworden ist in der Reihe der Mittel, welche für den allgemeinen Völkerfrieden in Betracht kommen und die gerade jetzt immer lebhafter und ernster (?) erörtert werden. Den Eindruck läuternder Reinheit, des Friedens und der Versöhnung hatten auch geistvolle französische Kritiker empfangen, deren einer schreibt: „Das Werk ist das ruhigste, was man sich denken kann (!!); immer gewaltig, hinterläßt es einen alles beherrschenden Eindruck der Hoheit und Lauterkeit."

Nun, man hat gesehen, wie dieser „alles beherrschende Eindruck" bei den Engländern, Franzosen, Amerikanern, Russen, die die Festspiele hauptsächlich frequentiert haben, im Jahre 1914 zum Ausdruck gelangt ist. Für den allgemeinen Völkerfrieden kommen für einige weitere Jahrhunderte wohl nur äußere Machtmittel in Betracht.

sinischen Mysterien und den Kultus des Dionysos Zagreus, keltische und französische Sagen schlummern in dem wunderbaren Gefäße, welches das heilige Wahrzeichen des Templeisenbundes bildet. Buddhistische Mitleids- und christliche Erlösungsreligion sind vereinigt in dem Orden der Gralsritter (die man nach theosophischer Lehre als dem untersten Reiche der über den Menschen stehenden Wesenheiten angehörend, als „Initiierte" ansehen kann) und im christlichen Symbole des Abendmahls. Aber auch der Erlösungsoptimismus ist im tiefen Pessimismus des Sinnenhasses und der religiösen Askese begründet. Der erste und der dritte Akt des Werkes zeigen wesentlich christlich-germanisches, der zweite buddhistisch-indisches Gepräge. Der religiöse Gehalt des „Parsifal" läßt sich vor allem an seinem Helden nachweisen. Dieser ist eine Ausgestaltung des herrlichen Naturkindes Siegfried. Jung, wissenslos und naiv, unschuldig und offen, kühn und furchtlos wie letzterer, ist er ein rechter „Wald- und Wiesenknabe". Schächer und Riesen fürchten ihn bereits. So stürmt Parsifal in die Welt hinaus. Siegfried, der Kraftvollere und Urwüchsigere von beiden, wird mit allem in dieser bunten Welt gut fertig, verliert sich aber schließlich ganz an sie und verfällt dadurch seinem Untergange. Im Grunde genommen ist er unwissend geblieben. Parsifal dagegen wird zufolge ungleich stärkeren Intuitionsvermögens wissend. In Klingsors Zaubergarten lernt er in der roten Höllenrose Kundry[1]) das Urbild der Sünde, den Inbegriff aller wirklichen Verführungskünste kennen, wie Buddha unter dem Erleuchtungsbaume höchste Weisheit, und geht kraft dieses Wissens siegreich aus dem Lebenskampf hervor. Der Selbstüberwinder Parsifal steht darum höher als der äußere Weltbezwinger Siegfried. Sich selbst bezwingen ist der schönste Sieg. Während das Heldentum der Welteroberung nur von zeitlicher Dauer ist, blüht das Heldentum der Selbstentäußerung zu immer größerer endloser Herrlichkeit auf, weil es nicht weltlich, sondern göttlich ist. Rein und keusch, weichherzig, zart, gutmütig und mitleidig — und dies mehr als Siegfried — scheut Parsifal doch nicht vor Kampf und Streit zurück. Er will in freudig leben-

---

[1]) Kundry ist die Menschheit selbst, das Symbol der in sich zerspaltenen Sinnenwelt, die im Banne des Fleisches und der Sünde steht und die sich brennend nach dem Heile sehnt. Die ewige Seele ist an das Tierische geschmiedet, und sie hat keine Macht, den Feind in der eigenen Brust zu bezwingen, wenn ihr nicht ein Heiland die Gnadenpforte aufschließt. Nur durch ihn gelangt sie zur Ruhe, sonst ist sie ewig in Unrast und Zwiespalt.

Genial war es, dieser Gestalt noch die Züge der Jüdin Herodias zu leihen, die in der deutschen Sage mit dem wilden Jäger durch die Wolken dahinfährt: die Gundrygia mit dem Gwyddao (Wotan).

bejahendem Sinne wirken. So faßt er das Beste des Buddhismus und des Christentums in seiner Person zusammen. Ein idealer Herrenmensch, ist er der gegebene König der Gralsritter.

Im „Parsifal" offenbaren sich Wagners höchste Ideen seiner Regenerationslehre, in hohem, dichterisch-musikalischem Ernst, umtönt von dem feierlichen Geläute der Gralsglocken, dem Weihegesang aus der Höhe, den Weherufen des Amfortas, den Schmerzensschreien der Kundry. Daß Parsifal kein Lebensverneiner ist, offenbart auch die Musik des Werkes, so in dem kraftvollen, selbstherrlichen Parsifalmotiv und in der Schlußszene.

Obwohl der rein musikalische Teil des Festspiels gegen die andern letzten großen Musikdramen Wagners gehalten, in der Erfindung und Frische nachsteht, so entschädigt doch dafür die Abgeklärtheit, Milde und schlichte Reinheit dieser Parsifalmusik, und auch in diesem Alterswerke sind eine ganze Reihe köstlicher musikalischer Eingebungen. So versetzt gleich das Vorspiel in die weihevollste Stimmung. Sich auf das Christus-Mysterium beziehend, ist es Gebet, Vision und Mysterium zugleich. Erschütternd wirken die schmerzdurchwühlten Klänge der Heillandsklage, eines der sprechendsten, ausdruckskräftigsten Motive, die Wagner je geschrieben hat. Wundervoll und gedankenreich sind die Verwandlungsmusiken und der Karfreitagszauber. Da wehen die heiligen Schauer eines, überirdische Verklärung vorwegschauenden Künstler-Gottsuchertums, eines Künstlertums, bei dem der ungebärdige Most der Jugend völlig ausgegoren ist und sich zu dem Edelwein erhabenster Geistesverfassung abgeklärt hat. In dem Rahmen des Amfortas-Monologes, der in dem psychologischen Aufbau des ersten Aktes den Höhepunkt bezeichnet, spielt sich die ganze Tragödie dieser Doppelnatur, dieses Repräsentanten der unter dem Zwiespalte von Sinnenlust und Seelenfrieden leidenden Menschheit ab.

Trefflich hat Schrenck in der Seele des Amfortas gelesen: „Welche Empfindung des Heiligen muß in ihm leben, daß er den schrecklichen Abstand zwischen dem Heiligen und sich mit solcher Glut empfindet! Mögen Jahre seit seiner Verfehlung hingegangen sein, er empfindet sie, wie eben begangen. Ein heiliges Amt in völliger Unwürdigkeit verwalten zu müssen, das ist entsetzlich:

„Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wut,
gegen die Not, die Höllenpein,
zu diesem Amt — verdammt zu sein! —"

Amfortas hat den Mut des Selbstgerichts. Er ist zu wahrhaftig, als daß er durch Beschönigen, durch Vergessen Beruhigung finden könnte. Seine Seele spricht zu Gott: „An dir allein habe ich ge-

sündigt". Die Sündenqual hat eine aufrichtige Gottessehnsucht erzeugt. Doch wenn die Stunde kommt, wo das Göttliche sich ihm nahen soll, bringt es ihm keinen Trost, keine Beseligung, nur Verzehnfachung des Schmerzes, der Sündenqual. Was unvergebene Sünde ist, nicht dem Leichtfertigen, dem Verstockten oder Gleichgültigen, was sie dem bußfertigen Sünder ist, das zeigt Amfortas, der in den Seufzern Luthers, des Augustiners, stecken bleibt: „O mea culpa, mea maxima culpa!" So empfinden, nicht in flüchtiger frommer Aufwallung, nicht im ersten Schamgefühl nach vollbrachter Sünde, sondern dauernd so empfinden kann nur eine wahrhaft religiöse Natur.

Aber mußte Amfortas den Widerspruch zwischen seinem hohen Beruf und seiner sündigen Seele nicht doch ertragen im festen Glauben an den erlösenden mitleidigen Toren, der ihm verheißen war? Es ist sehr bezeichnend für die Leidenschaftlichkeit des Amfortas, daß er das nicht vermag; er ist kein ergebener Dulder. Die immer erneute Klage, auf die kein Friede folgt, die beständige Spannung seiner Seele, der keine Erlösung zuteil wird, müssen endlich zur Verzweiflung führen. Der innere Konflikt erreicht den Höhepunkt, wo er in wütendem Trotze die nackte Brust dem Tode darbietet. Amfortas ist der Typus des zu großen Dingen berufenen, mit schönen Anlagen begabten Menschen, der mit sich nicht fertig werden kann, der, von Gott getrennt und doch mit den tiefsten Wurzeln seines Wesens an Gott gebunden, in furchtbarer Selbstentzweiung nach Erlösung schreit. Welch ein Bild der Menschheit überhaupt! Über solch einen Mann muß ein Stärkerer kommen, muß ihn herausheben und heilen. Und wer nach solchen Leiden erlöst wird, der wird von den alten Regungen des Ehrgeizes und der Sinnlichkeit, von eitlem Selbstvertrauen und unheiliger Leidenschaftlichkeit gründlich und für immer frei geworden sein. An diese Erlösung werden wir glauben, sie wird uns überzeugen."

Über die hohe, dichterische Kraft, die Wagner in seinem „Parsifal" bekundet, noch einiges! Wie hätte der Meister es z. B. wagen können, seinen Helden eine lange Szene hindurch nicht ein Wörtlein reden zu lassen, wenn er nicht überzeugt gewesen wäre, daß man diesen Helden schon in der vorhergehenden so gut kennen gelernt hat, daß mans mitfühlt, wie das Gralswunder auf seine einfältige Jünglingsseele wirkt! Wäre uns Parsifal ein Fremder, so würde er wie eine störende, ja auf die Dauer unerträgliche Silhouette auf der Pracht des Gralsbildes wirken. Aber weil man ihn schon kennt und liebt, bringt er Vertiefung und Bereicherung in diese Szene. Es ist nicht bloß der Gegensatz zwischen dem glänzenden Gralskultus und dem armen Waldjungen, der so stark wirkt. Son-

dern das ist das Rührende: diese zarte, empfängliche Seele, die so hilflos, unwiderstehlich von der Herrlichkeit des Grals und dem Elende seines Königs überwältigt wird. Aber es macht ihn dies alles noch nicht wissend. Erst als er die sinnliche Leidenschaft durch den Kuß Kundrys wie einen Blitz in seine Seele einschlagen fühlt, fällt es ihm wie Schuppen von den Augen. Diese Leidenschaft weckt nur flüchtig das Genießen-Wollen, das Begehren ruft die Erinnerung an Amfortas' Sünde wach und führt zugleich zum Mitleiden mit dessen Zustand. Denn seine Leidenschaft ist des Amfortas Leidenschaft gewesen, eine Mitleidenschaft. Das ist ihm blitzartig klar geworden. Aber sofort wird auch des Amfortas Reue und Schmerz sein eigener Gram, zum Mitleiden. Wo der Durchschnittsmensch schöne sinnliche Reize gesehen hätte, da gewahrt Parsifal das Elend der Sünde und ahnt deren schreckliche Folgen. Welche Tiefe des Geistes und des Schauens gehörte dazu, um mit der Sünde zugleich die Folgen der Sünde zu fühlen! Welche innere Verwandtschaft mit allem Menschlichen war dazu nötig! Genialität der Güte, Hellsichtigkeit der Liebe ist es, die Parsifal hoch über den Durchschnittsmenschen emporhebt. Wenn im gewöhnlichen Leben Leidenschaft blind macht, so hat hier umgekehrt Leidenschaft die Augen geöffnet. Mit der Leidenschaft ist ihm das Mitleid, mit dem Mitleid das Wissen, mit diesem aber das Bewußtsein seiner Mission gekommen. Es ist zwar eine stürmische Seelenentwicklung, aber sie ist ganz dieser genialen Natur würdig und angepaßt. Parsifals neues Ziel ist, die Lanze, das Rettungsmittel für Amfortas, wiederzugewinnen.

Ein dichterischer Mangel in der Darstellung der psychologischen Entwickelung Parsifals besteht offenbar darin, daß sein Empfinden für bestrickende Sinnenlust so blitzschnell auf die niederdrückende Erfahrung schwersten Schuldgefühls (daß er seine Mutter in der Einsamkeit verlassen und sie dadurch in den Tod gebracht hat) folgt. Müßte nicht gerade in dem zartfühlenden Parsifal jede sinnliche Regung in dem Augenblicke ausgeschlossen sein, wo der Gedanke an die von ihm gleichsam getötete Mutter wie Zentnerlast auf seine Seele fällt? Hier hat Wagner von dem ihm zustehenden Rechte dichterischer Zusammendrängung zu zwangvollen Gebrauch gemacht.

Im ganzen genommen steht das Bild Parsifals im dritten Akte nicht auf der Höhe des der beiden ersten. Er hat eine gar befremdende und zu gemessene Feierlichkeit bekommen. Das Vergehen des Helden war die Unkenntnis des Leidens, die das Mitleid versagt; durch Mitleid wird er wissend ohne Schuld. Dadurch fehlt es dem Drama an allem, was sonst die Voraussetzung tra-

gischer Konflikte bildet, und es nähert sich in dieser Stimmung dem Oratorium, dessen Charakter auch in der Musik vorwiegt. Mag diese Färbung auch durch die Eigenart des Stoffes gefördert worden sein, sie zeugt doch von sinkender Kraft.

Bei Chamberlains Darstellung des Charakters Parsifals treten die knabenhaft liebenswürdigen und zarten Züge über Gebühr zurück. Wenn er Parsifal einen „heftigen und zugleich stämmigen Charakter" nennt, in ihm vorwiegend das kampflustige Genie der Tat sieht, so ist das — wie gesagt — einseitig. Treffend aber ist Chamberlains Hinweis darauf, daß bei Parsifal die Intuition die Reflexion überwiegt, daß er das gegebene Einzelne sub specie aeternitatis erblickt.

Von der Wirkung des „Parsifal" urteilt Naumann in der „Zeit": „Mehr an Inhalt kann gar nicht in kurze Stunden hineingeschoben werden, als im „Parsifal" geschieht, und für den, dem dieser Inhalt innerlich verwandt ist, kann es keine größere Harmonie geben, als „Parsifal". Das letztere aber traf bei mir nicht zu, und deshalb wogten Bewunderung und Befremdung beständig durcheinander, und die Befremdung war von beiden das tiefere." Naumann sucht dann darzustellen, worin die Befremdung lag: „Wagner ist der letzte hohe Romantiker; wir aber sind aus der Romantik heraus (?). Zwar zieht sie um all unser Denken noch immer leise farbige Fäden; aber die Welt Parsifals ist nicht unsere Welt. Wagner läßt in Parsifal — wie auch ich schon angedeutet habe — die Länder der Vergangenheit ineinanderfließen. Alle Helden und Heiligen der Vergangenheit werden zu Brüdern. Die Begriffe eines Traumlandes werden ohne viel Sorgen auf das andere übertragen, alle Legenden und Sagen mischen sich immer willkürlicher. Christus und Venus sind zwei Sterne an demselben Himmel, Jehovah und Wuotan sitzen in denselben Wolken. Eine Zeitlang, vor etwa 50 Jhren, war es geradezu charakteristisch für die Romantiker, daß sie Götter, Gott und Götzen nicht mehr unterscheiden konnten. Man sah nicht ein, daß ein Gott in der Wüste gewachsen war und ein anderer am Strande der Nordsee. Der palästinensische Erlösungsgedanke ward in germanischen Naturdienst hineingetragen, alle wirkliche Geschichte ertrank in einer Überschwemmung zeitloser Gestalten, die keinen festen Mutterboden mehr unter den Füßen hatte. Diese gemischte Romantik ist der Untergrund zu Parsifal. Nie sonst hat jemand so souverän mit den Geistern aller Zeiten geschaltet wie Wagner." (Auch Schiller trieb in seiner „Braut von Messina" Religionsmengerei im großen Stile, warf sarazenische, katholische und altgriechische Religion durcheinander).

„Wagner persönlich stand schon an der Wende zur nachromantischen Zeit. Sobald er aber als Künstler schuf, gehörte er dem alten Geschlechte an(?); denn das Neue ist seiner Natur nach immer zuerst unkünstlerisch, herb, spröde und unpoetisch für den Menschen. Wir, die wir im neuen Denken um ein Menschenalter weiter sind, verstehen, daß er das Neue nicht zur poetischen Machtwirkung gestalten konnte. Auch heute kann das noch niemand. Aber ihn so aus seiner Zeit verstehen, heißt noch lange nicht, ihn als Ausdruck unseres Denkens und Fühlens vertragen können. Parsifal ist für uns historisch geworden und kann von uns nur noch auf dem Umwege historischen Nachdenkens über die Romantik begriffen werden." Das ist es, was Naumann gequält hat. Er führt weiter etwa Folgendes aus:

Die dichtende Romantik sieht in der Sage die ewigen moralischen Wahrheiten anschaulich und lebendig geworden. Sagen sind ihr Offenbarungen, Göttergedanken, heilige Ströme. Die methodische Geschichtsarbeit lokalisiert die Sagen und erklärt sie aus ganz bestimmten Verhältnissen heraus. Sagen ohne derartigen zeitgeschichtlichen Hintergrund empfinden wir als inhaltlos, mag noch so viel psychologischer und moralischer Tiefsinn hineingeheimnißt sein. Das, was Wagner im Parsifal bietet, ist gar keine echte Sage mehr; denn hinter seinem Sagenkonglomerat liegt kein reeller Sagengrund mehr. Immer, wenn man den Parsifalinhalt weiter nach rückwärts denken will, gerät man ins völlig Uferlose.

Naumann bietet dann ein nach seiner Meinung beweisendes Beispiel: „Ein um ein neu entstandenes Heiligtum gescharter Ritterorden ist in der Epoche der Kreuzzeuge natürlich sehr gut möglich. Ein solcher Orden kann aber nicht anders bestehen als auf einer nach den Regeln des Lehnssystems geordneten Agrarherrschaft, er muß Herrschaftsorganisation sein. Anders als so ist er von vornherein ein nicht Existierendes. Der Begriff Ritterorden enthält nämlich für jeden geschichtlich Denkenden von vornherein gewisse feststehende Merkmale, mag es sich um Rhodus, Malta, Ostpreußen oder Nordspanien handeln. Er ist eine Unterart der Gattung Rittertum überhaupt. Anders als innerhalb seiner Gattung ist er so unmöglich wie ein Säugetier ohne Rückgrat. Nun beginne man aber einmal damit, sich die heilige Tafelrunde des Amfortas als Herrschaftsorganisation im Sinne des Rittertums zu denken! Sofort zerstiebt der Geist der barmherzigen Jungfräulichkeit, wie ihn diese Tafelrunde haben soll. Der ursprüngliche Nazarenergeist, der reine Franziskanergeist kann nicht in das Gefäß einer feudalen Rittergemeinschaft hineingegossen werden. Der Nazarenergeist ist Geistesatem armer Leute, die sich um den Gott scharen, der um ihretwillen

arm und niedrig wurde. Dieser Geist baut keine Kathedralen und Burgen. Man denke sich Jesus im Gralstempel! Wagner verlangt von uns, daß wir einen Ritterbund sehen, der eine Seelenzartheit pflegt, wie sie niemals in einem Rittertume sein kann und darf. Und wer baute eigentlich den Gralstempel? Große, herrliche Bauwerke sind nie ohne aristokratische Herrschaft entstanden, am wenigsten im Mittelalter. Hinter jeder Burg schaut das Auge die Landschaften, deren Tribut das Heiligtum ermöglichte."

Verfolgen wir Naumanns Beweisführung weiter! Im „Parsifal" wimmelt es von Wundern, die Handlung kreist geradezu in Mirakeln: heiliger Gral, heiliger Schwan, heilige Lanze, heiliger Quell, Stimme aus dem Grabe, verzauberter Gehorsam, mystische Heilung. Diese Wunder sind in wundergläubigen Zeiten völlig an ihrem Platze. Man kann sie im Mittelalter ertragen sogut wie man den Erdgeist des Doktor Faust ertragen kann. Dann aber muß wirkliches Mittelalter geboten werden, wie es Goethe im „Faust" tut. Im „Parsifal" wird im Grunde eine Gegenwartswelt geboten. Schon die Musik zwingt uns zur Annahme moderner Seelen. Seelen, die so mikroskopisch empfinden wie hier, sind niemals wundergläubig im Sinne des Mittelalters. Vielleicht glauben sie an Spiritismus oder etwas Ähnliches, aber nie daran, daß der Besitz eines erinnerungsreichen Speeres oder sonst einer Religion heilt. Ein Wunder hier vor dem Weltpublikum der wunderlos(?) gewordenen Neuzeit wirkt anachronistisch. Mitleid und Keuschheit, die im „Parsifal" als Kern des sittlichen Lebens erscheinen, sind zwei starke Faktoren des sittlichen Lebens; aber sie allein umfassen die Sittlichkeit nicht. (Übrigens stehen die Templeisen auch den Gläubigen, den Bedrängten, den Guten mit ihrem starken Arme bei). Das Mitleid hat seine Grenze an der Notwendigkeit, daß immer die alten Formen von neuem verdrängt werden müssen, und die Keuschheit hat ihre Grenze an der Notwendigkeit der Fortpflanzung des Menschengeschlechts.[1])

[1]) Sind denn aber monastische Keuschheitsgelübde nötig für „Parsifal"? Es braucht nichts von der Impotenz willensschwacher Keuschlinge bei ihm zu spüren zu sein.

„Daß die von Parsifal geforderte Reinheit nicht mönchische Enthaltsamkeit ist, geht aus dem Wesen des erblichen Gralskönigtums hervor: Amfortas ist der Sohn des Titurel, Parsifal selbst wird der Vater Lohengrins, der wiederum mit Elsa sich vermählt. Nach alter Überlieferung durfte sich der Gralskönig mit einem tugendsamen Weibe vermählen, während den übrigen Rittern nur außerhalb des Gralsgebietes die Heirat gestattet war: verboten war aber sündige Wollust, wie sie in Klingsors Burg geübt wurde. So bedeutet denn auch der Eintritt in den Gralsorden keine Weltflucht, sondern ein in das Leben selbst sich erstreckendes edles Wirken zugunsten der leidenden und sündigen Menschheit, der in ihren Nöten beizustehen der Gral selbst seine Ritterschaft beruft, um sie gleich Lohengrin in ferne Lande zu entsenden" (siehe Istel).

Es fehlt nach Naumann weiter der Hinweis auf den positiven Zweck der Gralsreligion, biblisch gesprochen: die Idee des Reiches Gottes (?). Was gegeben wird, ist Kontemplation und Jungfräulichkeit (?), ein Klosterideal, kein Menschlichkeitsideal. Die Romantik Wagners ist so stark, daß sie Menschen mit keiner festen andern Lebensanschauung in sich hineinzieht.

Die theologisch-historische Arbeit fast eines Jahrhunderts verbietet nach Naumanns Meinung die naive Überspringung des Zeitraums, der zwischen uns und den biblischen Geschichten liegt. „Auch die Heilsgeschichte ist Historie geworden. Man versteht das Damals aus den Verhältnissen von damals. In dieser Lage begreift es sich leicht, daß ängstliche Gemüter unsicher werden, ob nicht der Religionsgehalt an sich auch zur bloßen Erinnerung herabsinkt, und daß sie aus ihrer Angst heraus sich an den klammern, der es versteht, sie über alle Geschichte hinweg zur unmittelbaren Gemeinschaft der Offenbarungsperiode emporzuziehen. Nur kann er sie nicht dauernd heben." (Die Musik soll aber nie dem Speziellen, sondern dem Allgemeinen gelten).

Naumann folgert etwa so weiter: Da Wagner die Sagenkreise stark vermischt, so verdirbt er das, was in der älteren einfachen christlichen Romantik vorhanden war: die Konzentrierung auf die von Palästina her kommende Religion. Er ist in seiner religiösen Romantik ein großer Alchimist, der den Geschmack an der Reinheit der Urelemente durch seine Mischungen zerstört, er bietet zeitlose Allerweltsoffenbarung.

Der Gral ist ein Mahl für Selige (Initiierte!), und wenn die Seligen zu Sündern werden, verliert er sein Licht. Amfortas weint um sein Heiligtum herum, weil es ihn nicht trösten kann. Was wird, wenn später auch Parsifal sündigt? Das Kreuz von Golgatha hätte den Amfortas eher getröstet; denn dieses Kreuz bedeutet, daß allezeit in aller Not auch ohne heilige Speere der Weg zur Gnade offensteht. Das, was unsere Seelen suchen, liegt nicht in der Vergangenheit der Wunderwelt, sondern in der Zukunft. Freilich, zu künstlerischer Gestaltung ist die neue Weltanschauung, die aus der Entwickelungslehre aufsteigt, noch nicht gereift, noch nicht einmal zur neuen Philosophie ist sie geworden (Aber zur vollausgebauten theosophischen Lehre). Darum sind wir alle als Nachromantiker der hohen Kunst der romantischen Epoche gegenüber in einer eigentümlichen Lage. Wir müssen diese Kunst

Wie Ibsens Pfarrer Brand es will, werden die Gralsritter das Leid nicht nur geduldig auf sich nehmen, nein, sie werden es auch aufsuchen. Es wird sie eine Art altchristlicher Fanatismus beseelen, wie ihn in Frankreich der Mystiker Blaise Pascal und im vorigen Jahrhundert in Schweden der ernste Ethiker Kierkegaard gepredigt hat.

in ihrer Höhe anerkennen, ohne sie doch unsere Kunst nennen zu können. Das große Thema der neuen Kunst, das Werden der Dinge und Ideen, liegt noch in der Tiefe der Gemüter und findet nur stammelnden Ausdruck. Inzwischen pilgern wir zur Kunst der geschichtlichen Willkürlichkeiten, weil sie die beste ist, die wir jetzt haben.

So etwa also Naumann. Die Abfindung mit diesem Urteil über die Romantik des Parsifal überlasse ich in der Hauptsache dem Leser selbst und bemerke nur, daß diese Ansichten meiner Meinung nach vor allem die von Nietzsche so treffend gezeichneten Gebresten des allzu befangenen historischen Blicks und der Unfähigkeit, hier unhistorisch zu empfinden, deutlich aufzeigen.

Völlig schief halte ich den Gedanken Ferdinand Pfohls, daß Wagner in der Zeichnung seines „Jesus von Nazareth" offenbar der Fernwirkung, die von jenem herrlichen mittelalterlichen Menschenbild (Parsifal) ausging, gefolgt sei. Welche Verdrehung der Tatsachen! So sehr kann das Gebanntsein eines waschechten Wagnerianers durch die künstlerischen Gestalten des Meisters den Blick für die hohe Gestalt Jesu in der Bibel trüben, von der Wagner sein Jesusbild — natürlich als ein weniger gelungenes — unter allen Umständen abgezogen hat.

„Ist es nicht auffällig, daß unsere Künstler immer wieder zur Religion gelangen? Sie sind gewiß nicht von Haus aus darauf versessen, fromm zu sein. Ihr inneres Suchen geht nur darauf, einzelne starke Empfindungsmomente musikalisch oder malerisch festzuhalten (Uhde, Klinger, Thoma). Man braucht aber etwas, was noch fester faßt als Sonnenglitzern und Meeresrauschen, man will eine seelische Flutwelle spüren." So Naumann in seinen vielgelesenen „Briefen über Religion". Demgegenüber ist zu sagen, daß die Künstler doch sehr oft mehr wollen, als einzelne starke Empfindungsmomente festhalten. Je tiefer und größer der Künstler ist, umso mehr und eher wird er zur Religion zurückkehren.

Der Tondichter Wagner.

Wenn ich versucht habe zu zeigen, wie „Ring", „Meistersinger", „Tristan" und „Parsifal" aus der Seele eines entsagenden, kämpfenden Weltüberwinders hervorgestiegen sind — als Dichtwerke aus dem Blute und den Nerven des Künstlers gezeugt, so erhellt aus dem Gesagten auch, daß die Schöpfung des Dramas das Primäre ist. Die Gestalten und das Geschehen der Werke stiegen aus dem Grunde tiefen Selbsterlebens auf. Deshalb tragen Wagners Musikdramen — wenn auch viel dekorativer, wirkunghaschender Prunk an ihnen ist — den Charakter der Notwendigkeit, der Naturnotwendigkeit. Und da ist es nun ein Staunenswertes des Wagnerschen Schaffens, wie jedes einzelne Werk sich die Sprache nach eigensten Bedürfnissen hämmert. Man kann die Neuerungen der

Sprache und Musik Wagners nicht richtig beurteilen, wenn man jede für sich als unmittelbare, selbständig empfundene Kunstschöpfungen betrachtet, wie es so oft geschehen ist. Als sich Wagner den Plan der „Meistersinger" vor die Seele stellte, drängte es ihn, diesem mittelalterlichen Kunststoffe volles Leben und deutliche Wirklichkeit zu verleihen. So ging aus diesem Bilde seines Innern jene Sprache hervor, die kernig, schlicht, volkstümlich, kraftvoll und derb, mit ihrer Freude am Deutschen, mit jedem Worte jenes Bild der Nürnberger mittelalterlichen Welt uns entrollt, verstärkt, hebt, ihm Farbe und Stimmung gibt. Wagner ging ans Werk unter dem Zwange machtvoller Notwendigkeit. Er hat die Worte behauen, daß unnütze Silben absprangen und die Wortsteine, wie gotische Giebel, kantig, fest dastehen. Ebenso ist die Musik aus der innern Notwendigkeit entstanden, jener Nürnberger Welt ihre kräftige, tönende Seele zu geben, eine prächtige Renaissancemusik, die bald pomphaft-festlich, bald volkstümlich schlicht, bald geschnörkelt dahinzieht, wie ein heller Strom, in dessen breiten Fluten sich die roten Dächer, Türme und Mauern von Nürnberg spiegeln. Im „Tristan", dem Drama der mächtigen Welterlösungsschreie, konnte die Sprache, die nur Begriffe ausdrücken kann, gleichsam nur die Stichworte für die dem großen auflösenden All zustrebenden Leidenschaften geben. Darum die vielen einzelnen Hauptwörter, die nur die höchsten Punkte des Empfindens und Leidens andeuten. Man sehe ferner die Kontraste zwischen der Musik der „Meistersinger" und der des „Rings"! Jene fest geformt, oft altertümelnd mit stilisierten Kadenzen und gemessenen Schritten, dabei hell, freudig, ganz aus dem Geiste einer Historie aus der Zeit der protestantischen Choräle, der gotischen Kathedralen und der Lutherschen Bibelworte geschaffen. Diese der treffendste Ausdruck der innersten Naturgewalten. Hier rief eine mystische Welt, eine Zeit elementarer Kräfte, entfesselter Dämonen nach Tönen. Und diese ursprünglichen Gewalten der Elemente fangen an zu tönen. Es sind Gefühlserlebnisse, die zur Deutlichkeit sprachlichen Ausdrucks nie oder nur sehr selten sich entwickeln. Geschenke der Natur, die uns nur ein großer Tondichter und Tonschilderer wie Wagner sinnfällig machen kann: Die Fluten des Rheines schäumen aus dunklem Grunde auf und gebären die Musik der klingenden Welle im anmutigen Spiel der Rheintöchter. Unter den Füßen der mißgestalteten Alben pustet, brodelt und quirlt das Wasser, vom teuflischen Neide raunend. Die Frühlingswinde rauschen breit und wohlig in eine düstere Hütte, Sturm und Gewitter sausen machtvoll über den Walkürenfels, aus den Wolken wölbt sich in leuchtender Pracht der Regenbogen zur Götterburg. Das Feuer lodert in Tönen voll wirbelnder elementarer Akzente auf

und wälzt sich um den Brünhildenstein, Funken sprühen in Siegfrieds Esse, Sonnenschein flimmert in den Wald, Flammen sprühen unter Wotans Speer heraus. Der stille Wald fängt an zu flüstern und sprechen, wenn Siegfried müde vor Fafners Höhle ruht. Der holde Farbenzauber einer Frühlingswiese lebt in Tönen auf. Die Morgenröte zieht am Himmel empor, der Mond leuchtet, Nebel wallen auf und nieder. Berg, Wald, Abgründe werden echt romantisch in Tönen lebendig. Dabei malt die Musik durchweg nicht nur äußere Naturvorgänge, sondern vermittelt zugleich die Spiegelung des Naturvorganges in der Seele der handelnden Personen.

Der Wortdichter Wagner.

Nach Wagners eigener Überzeugung erwägt nicht den schlechtesten Teil seiner Kunst, wer seiner Dichtung nachgeht. Der Meister selbst gestand einmal, daß er sich nur soweit mit Musik einlasse, als er in ihr dichterische Absichten verwirklichen könne.

Wagner teilt mit Hebbel und Ludwig den Ruhm, der deutschen Bühne wieder echt künstlerische Aufgaben gestellt zu haben. Hatten sich die Romantiker ganz von der Bühne und der Mache dafür abgewandt, so suchten die „Jungdeutschen" Gutzkow und Laube den elenden Bühnenherrschern auf deren eigenem Kampfgebiete zu Leibe zu gehen. Ihrer politischen Tendenzromantik sagte der Münchener Dichterkreis ab. Er eiferte Shakespeare, Goethe und Schiller nach und hielt auf Schönheit; doch fehlte ihm die tragische Wucht. Ihm war die Kunst ein ästhetisches Genußmittel, das neben dem Leben stand. Sie bedeutete ihm also nicht das, was sie dem Klassizismus und der Romantik gewesen war. Nach Hebbel sollte die Kunst den Lebensprozeß selbst darstellen. Für Wagner waren die künstlerische Idee und künstlerische Gestaltungskraft höchstes Bildungsmittel der zur Sittlichkeit zu erziehenden Menschheit. Wagner sah ebenfalls, wie wir wissen, in der Kunst das von einer künstlerischen Idee erfüllte Leben. So überwanden beide die „politisch angetönte Theatralik der Jungdeutschen, die zage Formkunst der Münchener". Ein starker Bundesgenosse gegen diese Richtungen wie gegen den gerade damals sich breit machenden, aller künstlerischen Phantasie abholden Materialismus erstand ihnen in Schopenhauer, der dem Schönen und den Künsten wieder eine Weltstellung zuwies.

Überblickt man die Reihe der Dramen Wagners, so erkennt man bald seine Fähigkeit zu sprachlicher Entwickelung und Anpassung des dichterischen Ausdruckes an den gegebenen Stoff. Bis zum „Ring" hat der Meister mit dem Opernjargon noch nicht ganz gebrochen. Hier schafft er sich seine eigene Dichtersprache. So entsteht die kraftvolle, doch nicht schwulstlose Stabreimsprache des „Ringes", entsteht die in Reimpaaren oder auch reimlos sich bewegende Dichtung zu „Tristan und Isolde", werden die Knittelverse der „Meister-

singer", so wird der freigestaltete Parsifal. Wagner hat sich jedesmal meisterlich in den Geist der Quellen und des Stoffes eingefühlt. Nietzsche sagt darüber: „Wer hintereinander zwei solche Dichtungen wie Tristan und die Meistersinger liest, wird in Hinsicht auf die Wortsprache ein ähnliches Erstaunen und Zweifeln empfinden, wie in Hinsicht auf die Musik: wie es nämlich möglich war, über zwei Welten, so verschieden an Form, Farbe, Fügung, als an Seele, schöpferisch zu gebieten." Doch vermisse ich gleich vielen andern in Wagners Sprache die Schlichtheit und Ursprünglichkeit. Sie ist vielfach gekünstelt, gespreizt, gequält. Einem Goethe sieht man die kühnsten Neubildungen und eigentümlichen Wendungen nach, da er als mächtiger, natürlicher Sprachschöpfer die Menschen in seinen Bann zwingt. Wagner ist nicht der große Sprachschöpfer, als die ihn seine Getreuen hinstellen. Nach ihnen steht des Meisters Sprache in der Periode des „Ring" und des „Tristan" am höchsten. Aber es ist noch sehr die Frage, ob in diesen Werken der sprachliche Ausdruck höher steht als z. B. im „Lohengrin". Einen deutlichen Fortschritt in sprachlicher Beziehung kann man gegenüber den Werken der zweiten Periode namentlich an den Stellen in den Dramen der letzten Periode feststellen, die sich eng an ein großes Original anlehnen. Die erhabenen Worte, die Brünhilde nach ihrem Erwachen spricht, sind ganz nach denen der Edda gebildet. Ein anderes Zeichen dafür, daß Wagner kaum als origineller Sprachbildner angesehen werden darf, ist der Umstand, daß so wenig aus seinen Dichtungen zum Gemeingut des Volkes geworden ist und in ihm lebt. Aus „Tannhäuser" und „Lohengrin", die doch nachgerade populär geworden sind, ist kein einziges „geflügeltes Wort" bekannt. Anders steht es mit Wagners Musik. Die bewegt sich aber auch in einer ganz anderen Höhenlage.

R. Sternfeld und A. Höfler haben neuerdings Wagner mit Schiller zusammengestellt und ihn als den dem letzteren ebenbürtigen zweiten großen Dramatiker gefeiert. H. v. Wolzogen vergleicht sogar die Dichtersprache Wagners mit der Goethes. Ein mehr als kühner Vergleich! Chamberlain meint, daß alle Hauptgestalten, die Wagner geschaffen, der ganzen Menschheit von nun an auf alle Zeiten ebenso innig und unentreißbar angehören würden wie die Gestalten Homers, Äschylos', Shakespeares und Goethes.

Der Prosaist Wagner.

In seinen theoretischen Schriften kämpft Wagners bezüglich der Gesetze seiner Kunst hellsichtiges Künstlerauge hart mit den Anforderungen, die der Dritte, Uneingeweihte, mit diesem künstlerischen Gesicht nicht begnadete an die logische Darlegung der von ihm geschauten Gesetze, seiner Theorie, seines Systems stellt; er gibt die tiefsten künstlerischen Aufschlüsse; aber er tut es gleichsam keuchend, mit Übertreibung, gewunden, schwulstig.

Wagner hat in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ selbst bekannt, jeder Künstler werde es seinen schriftstellerischen Arbeiten ansehen, wie sehr er sich mit ihnen habe abquälen müssen, während er sich im Kunstwerk bündig und schlank aussprechen könne. Wie Lessing das Geständnis abgelegt hat, daß er seine Dichtungen „durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen müsse“, während ihm das theoretisierende Schriftstellern überaus leicht würde, so konnte also Wagner ähnlich, aber in umgekehrter Weise, von seiner Tätigkeit als Tondichter und Schriftsteller bekennen.

Wagner klagt sich selbst an, daß er nicht „mit der nötigen kühlen Ruhe des Theoretikers“ diese Schriften verfaßt habe, sondern „mit leidenschaftlicher Ungeduld, mit Heftigkeit und einer Gereiztheit, die dem Theoretiker fremd sein soll, in einem abnormen Zustande, der einem Kampf glich“. Er bezeichnet sie später als „Leiden seines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie“ und gesteht auch die „verwirrende Weitschweifigkeit“, Breitspurigkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata zu.

Wie abstrakt, umständlich, schwulstig und mancherorts wenig verständlich Wagners Stil in seinen kunsttheroretischen Schriften ist, dafür hier eine Probe. Wagner spricht da über die dichterisch-musikalische Gedankenmitteilung. Er sagt: „Der Mitteilende, wenn er im Gedenken dieser Empfindungserscheinung sich aus diesem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieses Gedenken jetzt nur als geschilderten, dem erinnernden Verstande kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment so auf, wie er in derselben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodischen Erscheinung sich äußerte, das Gedenken einer früheren, uns ihrer Lebendigkeit nach entrückten Empfindung, als empfindungszeugenden Gedanken kundgab“. — Mehr Licht! sprach Goethe.

Trotz allem findet man natürlich auch höchst lichtvolle sprachliche Partien in Wagners theoretischen Schriften, und es ist ja ganz selbstverständlich, daß der große Künstler ein feinstes Empfinden auch für Schönheiten und Mängel des Prosastils hatte. Was er in dieser Beziehung z. B. über Eduard Devrients schlechtes Deutsch sagt, ist von belustigender Schlagkraft. Wagner führt da verschiedene Beispiele an, die er als „Handlungsdiener-, Handlanger-, Nähmamsellen- und Kutscherdeutsch“ bezeichnet.

Der „königliche“ Gönner Wagners.

Mit den großen Werken seines Exils war Wagner mit vollstem Bewußtsein ein Künstler gegen seine Zeit geworden. Jeder Zusammenhang zwischen ihm und der Kunstwelt seiner Zeit war zer-

rissen. Als politischer Revolutionär hatte er sich von ihrer Gesellschaft losgesagt, als künstlerischer Umstürzler von ihrer Theater- und Künstlerwelt. Seine metaphysische Weltbetrachtung verachtete den Trug und Schein einer blindwütenden Welt und predigte die Abkehr von ihr.

Da geschah nun etwas unvorhergesehen Glückliches. In die Einsamkeit seiner Verbannung drangen freundliche Nachrichten; König Ludwig II. wurde der machtvolle Förderer der Wagnerschen Sache. Freunde scharten sich um den Meister, die Theater führten seine Werke auf. Er, der auf jede Wirkung auf seine Zeitgenossen schon hatte verzichten wollen, war eine Macht geworden. Und nun kamen der große Krieg und die großen Siege, gleichsam ein größtes Symbol einer neuen Zukunft und neuen deutschen Geisteswelt. Da wandte sich Wagners Wille zur Macht, dem er in seiner Verbannungszeit entsagt hatte, wieder dem Leben zu. „In diese neue Welt wollte er sein Kunstwerk hineinstellen, und so wurde eine neue Tat: Bayreuth, die Herberge für Wagners großes Werk, ehe es Abend wurde" (Max Graf).

Bayreuth. Wenn der Erfolg des Bayreuther Unternehmens glauben machen will, daß Wagner und seine Zeitgenossen in jenem Momente sich verstanden haben, so wird man vorsichtiger danach fragen, wo denn das Mißverständnis steckte, welches die Zeitgenossen zu dem Glauben verleitete, mit dem Künstler einer Meinung und eines Sinnes zu sein? Wir handeln, wenn wir diese zweifelnde Frage stellen, nach dem tapferen Spruche Nietzsches, der da anweist: Wenn eine Wahrheit zum Siege gelangt ist, forsche nach dem Irrtum, der ihr hierzu verholfen hat.

Wie jede Schrift, jedes Werk Wagners war auch der Bayreuther Plan eine Schöpfung gegen seine Zeit, ein Vermächtnis für eine ferne Zukunft. Von den Freunden, die den ersten Aufführungen ratend und helfend beistanden, wurde jenes Ereignis auch so empfunden. Gerade die Erfolge, die zahlreichen Aufführungen von Wagners Werken in allen Winkeln Deutschlands mußten den Meister bitter empfinden lassen, daß er in seiner Welt allein stand. Dieselben Werke, welche künstlerische Proteste gegen den Luxusbetrieb der Kunst sein sollten, wurden vom Opernmechanismus und -schematismus zerhackt, verschlungen. Wagner machte, wo es ging, Versuche in Wort und Tat, durch Dirigieren, Einstudieren und Proben wenigstens Korrektheit der Aufführungen zu erzielen, Versuche, die sämtlich ohne dauernde Wirkung blieben. Den Patentinhabern des Wagnerverständnisses, den Wagnerderwischen, Wagnerianern, Wagneriten und Wagnerioten blieb es vorbehalten, jeden solchen „Erfolg" als Sieg in die Welt hinauszuposaunen.

Aus den Verstimmungen über jene schimpflichen Erfolge stieg Wagner der Bayreuther — Gedanke hervor. Das Nibelungenwerk sollte nicht länger den Verunstaltungen und Leichtfertigkeiten preisgegeben, sondern in größter Schönheit, Reinheit und Stiltreue im eigenen Hause nach den eigensten Absichten des Meisters dargestellt werden. Bayreuth sollte eine erste Masche im Kunstnetz der Zukunft werden. Signal zu einer Zukunftsrevolution der Kunst.

Welches waren nun die Mißverständnisse, die das Bayreuther Unternehmen zum Siege geführt haben? In humorgewürzter Weise spricht M. Graf von diesen Mißverständnissen.

Es war nach den großen deutschen Siegen. Man saß wieder friedlich in den Bierschenken des heiligen deutschen Reiches und sprach, während man sich mit heldenhafter Armbewegung den lichten Bierschaum von Barte streifte, von den Siegestaten der Vergangenheit und den Ruhmestaten der Zukunft. Nun hatte man das lang ersehnte deutsche Reich. Jetzt fehlte nur noch eine große neue deutsche Kunst. Dafür sollte bald gesorgt sein. Man las den kernigen, tapferen Teutonen Felix Dahn. Mit ihm konnten sich nur wenige an teutscher Gesinnung und biderber Kraft messen. Dahn mußte geschlagen werden, als in jenen Tagen Wagner mit seinem Bayreuth-Aufruf auf dem Plan erschien. An den Biertischen horchte alles auf. Da versprach jemand große deutsche Kunstwerke. Nationale Festspiele in einem deutschen Olympia. Den Inbegriff aller möglichen Kunst, da Wagner eine künstlerische Dreifaltigkeit war, bei ihm die Personalunion des Musikers, Dichters und Denkers bestand. Dies Kunstwerk war so großartig, daß es vier Tage spielte. Auch hatte man nach jedem Akte eine Stunde Zeit, um in den Wirtshäusern rings um das Theater sein Bier trinken zu können. So griff das deutsche Bildungsphilisterium, welches den Meister bis dahin jederzeit verfolgt, martyrisiert hatte, gierig nach dem nationalen Gerichte. Und Bayreuth wurde aus einer persönlichen Kunst und Lebenssache zu einem patriotischen Hurrahgeschrei. Als gar der greise deutsche Kaiser zu den ersten Bayreuther Vorstellungen kam, da durfte allen deutschen Patrioten der Busen schwellen. Nun war es für jeden deutschen Philister bewiesen, daß Wilhelm I. nicht nur ein deutsches Reich, sondern auch eine neue deutsche Kunst begründet hatte.

Die Bayreuther Unternehmung kam für einen noch weit gefährlicheren Kreis der deutschen Gesellschaft zur rechten Stunde, zur Befriedigung egoistischer Wünsche. Das waren die Finanzbarone, Börsenspekulanten, Großindustrielle usw., die in der Zeit des „wirtschaftlichen Aufschwunges" in die Höhe gelangt waren. Kulturloses Emporkömmlingstum mit dem dringenden Bedürfnis zu eigener

edler Schmückung mit vornehmer Kunst. In Bayreuth konnte man Gönner, Aktionär dieser Kunst werden, dieser großen, nationalen Kunst, hinter der Titel und Orden winkten. Die ersten, welche Wagner Geld für den Bau seines Theaters anboten, waren denn auch einige Wiener Bankiers, die Wagner in der famosen „Gründungsperiode" drei Millionen Mark zur Verfügung stellen wollten.

Daß Wagner das Unwürdige des Bayreuthjubels gefühlt hat, dafür haben wir den besten Beweis in der kurzen Rede, mit der er im Bayreuther Festspielhause die verblüfften Zuhörer anherrschte: sie sollte das beifalltobende Publikum daran erinnern, daß die Anteilnahme an einem solchen Unternehmen jedem Pflichten für die Zukunft auferlegt: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen jetzt Sie! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine deutsche Kunst". Immerhin war durch die Verwirklichung des Bayreuther Unternehmens unverhofft Großes für die Kunst geschehen.

Günstige äußere Umstände und ein großer Künstler, der zugleich ein großer Organisator war, kamen in Bayreuth zusammen, und mit neunstimmigem Gesange durften die Camoenen einfallen, ein eleusisches Fest der friedlichen Welteroberung, der Kunst zu feiern.

Wagner und Nietzsche.

Ich komme zum Verhältnis Wagners zu Nietzsche.

Nietzsches Abfall von Wagner war nicht etwa — wie schon angedeutet — vornehmlich in Verletzung persönlicher Eitelkeit oder in anderen persönlichen Dingen begründet, er resultierte vielmehr aus gewichtigen Widersprüchen in der Auffassung der Kulturaufgaben der Menschen und bezüglich des Zweckes der Kunst. Ein Jünger und Fürsprecher Wagners war Nietzsche geworden, weil er in dem Meister ebensowohl einen Lebensbejaher zu sehen glaubte, wie er selbst es war, als weil auch Wagners Kunst seinen eigenen Wünschen entgegenkam. So wurde „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik", in welcher der Autor für das Tondrama Wagners eintrat, eine Kampfschrift für Wagner. Nietzsches Schrift brachte ein Paar von Begriffen in Umlauf, die heute gang und gäbe sind: das „Dionysische" und das „Apollinische". Schon Friedrich Schlegel hatte 1897 hervorgehoben, daß in Sophokles die „göttliche Trunkenheit des Dionysos" und die „tiefe Besonnenheit des Apollo" harmonisch vereinigt seien. Bei Nietzsche erweiterte sich der Gegensatz des Dionysischen und des Apollinischen zu einem Gegensatz, der eine grundsätzliche Verschiedenheit des künstlerischen wie des menschlichen Verhaltens umschloß. Ähnliches hatte Schiller gemeint, als er dem plastischen Dichter den musikalischen entgegensetzte. Auch die Gegenüberstellung pittoresker und plastischer Kunstweise in der Romantik wies auf Verwandtes hin. Unter dem Dionysischen verstand Nietzsche alle künstlerische

Betätigung, die aus bacchischem Taumel, aus Naturnotwendigkeit hervorgeht und elementare instinktive Begeisterung wachruft, unter dem Apollinischen dagegen die Kunst des besonnenen Maßhaltens. Hier durchsichtige, einfache Schönheit, dort wilder Taumel und orgiastisches Mysterium. Das Apollinische erwächst aus bewußtem Schaffen, das Dionysische steigt aus den dunklen Tiefen des Unbewußten herauf. Zufolge Winkelmanns Lehren hatte man in der Kunstwelt von Hellas vorwiegend nur die apollinische Klarheit und Reinheit sehen zu können geglaubt. Nietzsche schrieb dem Griechentum auch das elementare Gefühl und das Dionysische zu. Wie Winkelmann und seine Anhänger, die deutschen Klassiker, das Lebensgefühl der alten Griechen zu treffen glaubten, wenn sie mit abwägender Besonnenheit eine Kunst edler Einfalt und stiller Größe schufen, so wollte Nietzsche im Griechentum auch die gegenteiligen Züge dionysischer Triebhaftigkeit aufspüren, neben griechischer Klassik auch griechische Romantik, neben dem Bildhaften auch das Rauschartige, als ein Faktum erweisen.

Die Verbindung des Apollinischen und des Dionysischen aber war nach seiner Meinung in der griechischen Tragödie erreicht gewesen. In ihr verknüpfte sich das gesprochene mit dem gesungenen Worte. Die Musik aber gehört vorwiegend in das Gebiet des Unbewußten, sie ist daher dionysischer Art. Soweit Musik in der griechischen Tragödie ertönte, glaubte Nietzsche den ekstatischen Rausch des Dionysischen in ihr zu sehen. Aus dem gesungenen Chor war die griechische Tragödie hervorgeblüht; der Verzicht auf den Chor leitete ihren Untergang ein. Das alte tragische Chorlied hatte den Dionysos feiern wollen; an den diesem Gotte geweihten Festtagen wurden die Trauerspiele des Äschylos und Sophokles aufgeführt. Der Chor besang hier, voll dionysischen Taumels, die Gesichte, die ihm aus der Tiefe der Seele aufgestiegen waren. Der Chor stellt das Mutterhaus des Dramas dar, das Triebhafte, Unbewußte, Orgiastische, Lyrische, aus dem dramatische Handlungen und Gestalten emporsteigen.

Der Chor ist selbst Dionysos, im Chor der trunkenen Scharen singt Dionysos sein eigenes Lied, in dem die Lust sich Schmerz schafft und das Leben den Tod. In seinen Dithyramben geht der Chor von der Musik unmittelbar zur Plastik über, er lebt und handelt seine eigene Musik, in Schritt und Gebärde schafft er das lebendige Bild zum Sang der Seele, zu ihrem übermenschlichen Aufschrei und Jauchzen. So ist die griechische Tragödie aus dem Geiste der Musik geboren. Die Tragödie selbst ist ursprünglich Musikdrama, das volle In-, Mit- und Nebeneinander von dionysischer Kunst: Musik und apollinischer Kunst: Plastik. „Der Mensch wird zum

Künstler, wenn er bewegt wird von der Macht des Lebens, das ihn hineinzieht in seine Tiefen, ihn überwältigt in seinem Ich, daß er sich selbst nicht mehr fühlt, als Ich aufgehoben und hingegeben ist an das Ur-Eine, um mit dem, was vorher sein Schmerz ist und sein Widerspruch, eins zu werden, über seine eigene schrille Dissonanz sich hinauszusehnen nach der höchsten Lust: unbewußt in des Weltatems wehendem All — ertrinken — versinken!" (Kalthoff). In dieser bacchantischen Wallung entsteht die Musik, der elementarste Jubelton und Schmerzensschrei der Seele. (Urmelos!) Dabei wird dem Rauschversunkenen sein eigenes Gefühl im Traumbilde vernehmlich. Wie der Ton sich zur Sprache und zum Liede verdichtet, so nimmt das Traumbild mythologische Gestalt an, die in Wort und Gebärde die Geschichte des Menschen darstellt. Je weiter im Verlauf der Geschichte das Bild ausgeführt wird, desto mehr erhält es für sich selber Bedeutung. Es löst sich von seinem elementaren Ursprunge, dem dionysischen Empfindungsdrange, der sich in Musik entlädt.

So wird das Musikdrama zum ausgesprochenen Drama, zum Schauspiel, bei dem anfangs noch der Chor, der anfänglich das Ganze getragen, als Zuschauer höherer Ordnung gegenwärtig bleibt, bis er dann ganz aus der Handlung verschwindet. Der dionysischen Begeisterung beraubt wird das Schauspiel nun auf das Lebensreis des Intellekts gepfropft. „Die verständige Regel macht das Kunstwerk, nicht der instinktive Impuls". Das künstliche Pathos, die Rhetorik soll die früher impulsive Handlung ersetzen und an den alten Rauschgott erinnern. Der Verstand aber ist künstlerisch unproduktiv. Ist deshalb das Drama der Musik verlustig gegangen, und hat es statt ihrer den Verstand als Leiter bekommen, so ist das Schicksal der Kunst besiegelt. Sie entartet, verfällt, stirbt. Ähnlich wie die Religion ihr ursprüngliches Leben einbüßt, wenn sie in Formelwesen und Gelehrtenkram erstarrt. In der griechischen Geisteswelt hat Sokrates der Logik die Herrschaft errungen, der völlig musiklose Philosoph. Seine verhängnisvolle Tat hat im Alexandrinismus (alexandrinische Philosophenschulen) ihre kraftvollsten Blüten getrieben. So ist der Alexandrinismus, der Triumph des alleinseligmachenden Verstandes, zugleich das Grab aller Kunst geworden.

Das Drama ist somit die apollinische Versinnlichung dionysischer Kraft. Es ist die Objektivation des dionysischen Lebens, die sich aus dem Schoße der Musik entlädt und aus dem Leben und Weben des Gefühls zu sinnvoll deutbaren Handlungen und Bildern sich verdichtete. Aus dem Geiste der Musik schien Nietzsche damals auch bei Wagner die Tragödie geboren zu sein.

In der griechischen Tragödie gestaltete das bildhaft Apollinische oder Traumartige (Idealbild!) das rauschartig Dionysische selbst zum Bilde: zum Götterbilde des Dionysos, dessen Leben und Leiden dann unter mannigfachen Namen das ursprüngliche und ewige Thema ausmachen. Im Dionysos-Mythos ist der Mensch in seiner unmittelbaren Einheit mit der Natur, in der Trunkenheit seiner von dem gesamten Naturleben beseelten Triebe und Instinkte zum idealen Traumbilde verdichtet, und daß der Genius der Griechen diese Verdichtung geschaffen, das war seine künstlerische Erlösung aus der unbändigen wilden Gewalt, die ihn im bloßen dionysischen Rausche gefangen hielt. Bacchusfeste sind auch bei den Barbaren von Rom bis Babylon gefeiert worden. Aber während bei den andern Völkern diese Feste zu schauderhaften Ausschweifungen führten, stand in Griechenland die hoheitsvolle und stolze Gestalt des Apollo als Schutzwehr gegen diesen fratzenhaften, ungeschlachten Dionysoskult und gestaltete aus den Dionysos-Orgien Welterlösungsfeste und Verklärungstage.

Wie aus der höchsten Freude bacchantischer Lebenslust plötzlich der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust hervorbricht, so offenbart auch die Tragödie der alten Griechen das Naturgesetz des Lebens, daß die höchste Fülle der Kraft den Schmerz in sich trägt, daß die Naturvölker in ihrer Jugendgesundheit pessimistisch sind, das Grausen und die Abgründe, das ganze Inferno des Lebens in Natur und Menschenseele suchen, während kranke, dekadente Zeitalter leicht optimistisch denken, über diese Abgründe und Gräber duftende Blumen ranken „Musik öffnete also die Pforten, die sonst fest verschlossen, dem Unberufenen jeden Zutritt zu den Geheimnissen des Unbewußten wehren.“ (Walzel.)

Diese Auffassung der griechischen Tragödie kam der Wagners überaus nahe. Auch Wagner wollte dem Wortdrama, das von den deutschen Klassikern geschaffen worden war, die Musik als eigentliche Sprache des Unbewußten hinzufügen. Sein Musikdrama sollte eine ähnliche Verbindung von Poesie und Musik darstellen, wie sie in der griechischen Tragödie geherrscht hatte.

Wenn Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie“ Wagner neben Äschylos und Sophokles stellte, so sollte diese Zusammenstellung antiker und moderner Größe nicht bloß andeuten, daß er Wagners Tondrama so hoch einschätzte, weil es antiker Kunstbetätigung nahe kam, sondern weil es wie diese den Weg zu kultureller Höherentwickelung zu schaffen schien.

Nietzsche sah in Wagners Musik eine Kunst dionysischer sehnsüchtiger Spannung. Das unendliche Wehegefühl dieser schrillen,

grellen Dissonanzmusik, die sehnsüchtigen Klagerufe nach Erlösung wühlte die Seele des Hörers tief auf, bis zum Zerreißen spannten sich die Nerven, ein entzückter Taumel faßte den Lauscher. Diese Art, dionysischen Taumel zu erwirken, ist Wagners Bestreben. Seine Musik ist eine Kunst der Haschischwirkungen. Deshalb glaubte Nietzsche, daß durch Wagner dem Drama das Dionysische wiedergewonnen sei. Was hätte Nietzsche wohl erst gesagt, wenn er unsere wahrhaft moderne Tonkunst kennen gelernt hätte! Hier wird das Dionysische und Bacchische, das klanglich und sinnlich Brutale, das die Nerven Kitzelnde und Aufpeitschende, die krampfartige Überhitzung der Gefühle ja geradezu zum entscheidenden Merkmal. Die mit Wagner in die Musik eingezogene unverhüllte Sinnlichkeit war vielleicht schon anderer Art als die gesunde Sinnlichkeit der Antike. Die musikalische Moderne verkehrt aber die Stellung des Menschen zum Griechentum noch mehr. Sinnliche Gesundheit weicht hier ja der fauligen Perversität.

Auch Schiller empfand das Bedürfnis, die Musik als stilistisches Prinzip in die Tragödie einzuführen. Dieses Bestreben zeigt sich namentlich in der Braut von Messina. In der Vorrede zu diesem Werke sagt er: „Das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen, nur die Worte gibt der Dichter; Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben. Schiller glaubte diese Ideen durch den Chor aus der Antike verwirklichen zu können. Die Musik aber, die „hinzukommen" müßte, konnte er dem Chor nicht mitgeben. Daß ein musikalisches Rezitieren dieser Chöre mit ganz einfacher Instrumentalbegleitung nach dem Vorbilde der antiken Tragödie den Absichten Schillers noch besser entsprechen würde als das bloße Deklamieren, ist nicht zu bezweifeln.

In Wagners Werken glaubte der Kulturphilosoph Nietzsche also eine starke Bürgschaft zu finden, daß dem 1871 zu ungeahnter äußerer Macht emporgestiegenen Deutschland durch diese Kunst nun auch eine reiche und starke Kultur zuteil werden könnte. Nach Nietzsche ist die Aufgabe der Kultur, das tiefste Selbst des Menschen heraufzuführen und in der Lebensweise, im Denken und Handeln darzustellen. Dieses Selbst liegt nach Nietzsches Meinung — und darin stimmt er mit Schopenhauer überein — im dunkeln, vernunftlosen Lebensdrange (dem allerdings ein immer besser leuchtendes Licht des Intellekts angezündet werden muß). Ein Selbst sein, kann nach ihm nur heißen: seinen Willen durchsetzen. Schopenhauer verneint diesen blinden Trieb, Nietzsche bejaht ihn und will auf ihm (und nicht auf höheren Mächten des Gemüts und der Vernunft) seine Kultur aufbauen. Schopenhauer wie Nietzsche schalten

also fehlerhafterweise ein höheres Vernunftprinzip bei ihrer Welt- und Menschenerklärung aus. Das wundergleiche plötzliche Erwachen einer Tragödie im Sinne der alten Griechen hatte nach Nietzsches Meinung eine unermeßliche Bedeutung für den innersten Lebensgrund eines Volkes. „Das Volk der tragischen Mysterien hatte die Perserschlachten geschlagen! Das Volk, das die Perser besiegt hatte, brauchte die Tragödie als notwendigen Genesungstrank! Was mußte für Nietzsche Wagners Werk werden, wenn er es nach 1871 von diesem Gesichtspunkte aus beschaute! Die Übereinstimmung von Gegenwart und altgriechischer Blütezeit der Kunst und der Kultur konnte nicht größer, nicht schlagender sein.“ Überschwengliche Hoffnungen taten sich Nietzsche von hier aus auf.

Nach allem über das Verhältnis Nietzsches zu Wagner hier Gesagten leuchtet es ohne Weiteres ein, daß es falsch ist, allein im „Parsifal“ die Veranlassung zu Nietzsches Abfall zu suchen. Der Einsiedler von Siels-Maria hatte sich schon von Wagner losgesagt, ehe „Parsifal“ kam. Hinter den christlichen Symbolen des „Parsifal“ stehen Gedanken, die sich schon im „Ring“ kundtun. Der Scheinbund zerfiel, als Nietzsche erkannte, wieviel er in Wagner, aber auch in Schopenhauer hingedeutet hatte, um sich ihnen anschließen zu können. Es lag in Wagners echt künstlerischer und tragischer Art, in Gegensätzen zu gestalten, daß Nietzsche in Wagners Dichtung seine eigenen Ziele wieder fand. Nietzsche klammerte sich an „Siegfried“. Der starke Lebenswille, der aus dem Werke zu erkennen ist, kam seiner Lebensbejahung entgegen. Aber es war das nur eine einseitige Deutung eines einzelnen Teiles des „Rings“. Neben der aufwärts weisenden Tendenz hat der „Ring“ ja auch eine abwärts führende, und die letztere wollte Nietzsche anfangs nicht sehen. Für viele ruht nun allerdings — entgegen Wagners eigenen Deutungen — die künstlerische Wirkung, die der „Ring“ als Tondichtung darstellt, nicht auf der Hilfe, die er dem Pessimismus Schopenhauers leistet, sondern auf der Stärke und dem Reichtum der Zeichnung zweier Welten, die zu tragischem Konflikte gelangen. Wagner konnte an diese Zeichnung soviel Kraft wenden, weil ihm die eine Welt durch Feuerbach, die andere durch Schopenhauer verdeutlicht und verklärt worden war. Nietzsche wollte im „Ring“ nur Feuerbach-Siegfried sehen.

Auch „Parsifal“ ist viel zu sehr Kunstwerk, als das man ihn als etwa rein Schopenhauersches Werk (siehe meine Ausführungen unter Parsifal!) hinstellen könnte. Nietzsche, obwohl selbst Künstler, übersah, daß ein echter Künstler den Reichtum des Lebens aussprechen, nicht ethische Grundsätze verteidigen will. Er übersah das mit aus dem Grunde, weil Wagner dazu

neigte, „sich, wenn er von seinen Dichtungen sprach, bekenntnishafter auszudrücken, als es seiner künstlerischen Schaffensart entsprach. Dichter von starkem Temperament und von ausgesprochener Neigung zu sittlich bemessender Weltbetrachtung gewinnen leicht den Anschein von Moralpredigern, wenn sie über ihre Werke reden, auch wenn diese Werke aus reiner Freude am Reichtum menschlichen Lebens entsprungen sind." (Walzel.)

Wagner schuf nicht Gestalten, die nur sich vom bösen Lebenswillen erlösen wollen, sondern die solche Erlösung auch andern bringen möchten. Seine Menschen gehen viel weniger auf selbstische Verneinung des Lebenswillens, als auf selbstlose Taten aus.

Wie der Wagnerfeind Nietzsche über des Meisters Werk umzudenken sich alle Mühe gab, dafür hier ein Beispiel:

Nietzsche, Aus dem Nachlaß 1878:

„Man höre den zweiten Akt der Götterdämmerung ohne Drama: es ist verworrene Musik, wild wie ein schlechter Traum und so entsetzlich deutlich, als ob sie vor Tauben noch deutlich reden wollte. Dies Reden, ohne etwas zu sagen, ist beängstigend. Das Drama ist die reine Erlösung. — Ist das ein Lob, daß diese Musik allein unerträglich ist (von einzelnen absichtlich isolierten Stellen abgesehen), als Ganzes? — Genug, diese Musik ist ohne Drama eine fortwährende Verleugnung aller höchsten Stilgesetze der älteren Musik: wer sich völlig an sie gewöhnt, verliert das Gefühl für diese Gesetze. Hat aber das Drama durch diesen Zusatz gewonnen? Es ist eine symbolische Interpretation hinzugetreten, eine Art philologischen Kommentars, welcher die innere freie Phantasie des Verstehens mit Bann belegt — tyrannisch! Musik ist die Sprache des Erklärers, der aber fortwährend redet und uns keine Zeit läßt: überdies in einer schweren Sprache, die wieder eine Erklärung fordert. Wer einzeln sich erst die Dichtung (Sprache!) eingelernt hat, dann sie mit dem Auge in Aktion verwandelt hat, dann die Musik-Symbolik herausgesucht und verstanden hat und ganz sich hineinlebt, ja in alles Dreies sich verliebt hat — der hat denn einen ungemeinen Genuß. Aber wie anspruchsvoll! Aber es ist unmöglich, außer für kurze Augenblicke — weil zu angreifend, diese zehnfache Gesamtaufmerksamkeit von Auge, Ohr, Verstand, Gefühl, höchste Tätigkeit des Aufnehmens ohne jede produktive Gegenwirkung! Dies tun die Wenigsten. Woher doch die Wirkung auf so viele? Weil man intermittiert mit der Aufmerksamkeit, ganze Strecken stumpf ist, weil man bald auf die Musik, bald auf das Drama, bald auf die Szene allein acht gibt — also das Werk zerlegt. — Damit ist aber über die Gattung der Stab gebrochen: nicht das Drama,

sondern ein Augenblick ist das Resultat, oder eine willkürliche Auswahl."

Wie viel für Nietzsche zusammenbrach, als er seine Hoffnung auf Wagner aufgab und sich von diesem abkehrte, braucht nicht gesagt zu werden.

Sowohl Nietzsche wie Wagner übersehen den fundamentalen Unterschied, den die kulturelle Entwickelung zwischen Antike und Neuzeit geschaffen hatte: dort Kunst als höchster Willensausdruck einer nationalen Gesamtheit, welcher der Dichter nur der Sprecher ist, hier Kunst als Lebensäußerung des einzelnen, der oft jeden Zusammenhangs mit der Allgemeinheit entbehrt. Wagner suchte sich zwar über diesen Widerspruch hinwegzusetzen, indem er an eine ideale auserlesene Gemeinde appellierte, diese als das eigentliche Volk bezeichnete und sie als Vereinigung aller derjenigen charakterisierte, „welche eine gemeinsame Not leiden". Aber diese ideale Gemeinde war eben das Volk durchaus nicht. Und Wagners Kunst wurde durchweg wie die moderne auch sonst: aristokratisch, während die antike wirklich demokratisch gewesen war. Das Rätsel der geheimnisvollen Anziehungskraft der Antike besonders für den Germanen und seine Versenkungsfähigkeit in das Problem einer ihm fremden Rasse bekommt seine Lösung in der engen Verwandtschaft von Mythos-Eigentümlichkeiten beider Völker. Der antike Mythos ist in der Hauptsache ein Mythos des idealisierten Menschentums; er hat daneben aber einen Naturmythos, der wahrscheinlich der ursprünglichere war, — der in der anmutigsten Ausbildung beim Hellenentum die ganze Natur in allen Einzelerscheinungen mit einer romantischen Halbgötterwelt bevölkerte —, der seine reichste Entfaltung aber vielleicht erst in den letzten Zeiten des römischen Verfalls erlebte. Diese pantheistische Naturromantik ist beim antiken Menschen etwas so Wesentliches, daß sie von skeptischem Atheismus, von verschlagener Lebenskunst, von der Blüte phantasie-feindlicher Technik in den Verfallzeiten nicht unterdrückt wird. Auch die vielgestaltige Götterwelt der Germanen beruht lediglich auf Naturverkörperung und Naturbeseelung. Freilich ist der germanische Mythos allzubald in seiner Entwickelung unterbrochen und ein gewaltiger Torso geblieben. Zu frühe — sagt Carus Sterne — gebot die römische Staats- und Kriegstechnik der deutschen Entwickelung Einhalt; zu früh auch mußten die schöpfungsfrischen Barbarenseelen ihren wilden Nacken unter das Christentum beugen. Daher kam es, daß mehr als ein Jahrtausend lang der germanische Mythos fast vergessen war, seine Asen als Thransäufer verspottet wurden und nur weniges im Nibelungenlied und einigen Gesängen in geschwächter Fassung erhalten blieb. Nachdem dann

zuerst Klopstock den bei der herrschenden Teilnahmlosigkeit unfruchtbaren Versuch gemacht hatte, die nordische Mythe in unsere Dichtung einzuführen, nahm Herder den Gedanken in einer für die Horen geschriebenen Abhandlung wieder auf. Schiller antwortete ihm darauf in bezeichnender Weise: „Gibt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darin zurückfließen muß und in unsern Umständen kann, so haben Sie gewonnen; denn alsdann ist nicht zu leugnen, daß die Verwandtschaft dieser nordischen Gebilde mit unserm germanischen Geiste für sie entscheiden muß." Allein Schiller findet die Übermacht der Prosa in dem Ganzen unseres Zustandes so groß und entschieden, daß der poetische Geist notwendig davon angesteckt und zugrunde gerichtet werden müßte. Der poetische Genius müsse sich seine eigene Welt bilden. Erst nach Goethes Tagen unternahmen Jakob Grimm und Simrock ihre folgenschweren Entdeckungsfahrten ins alte Asenland. Nach ihren Feststellungen gestaltete Wagner die späteren Heldenlieder der Edda zum Kunstwerk, womit er u. a. Hendrich zu interessanten Versuchen in bildhafter Behandlung des Mythos anregte, bis neuerdings Hermann Prell in seinem gewaltigen Edda-Zyklus die erste Tat der Malerei auf diesem jungfräulichen Gebiete gelang.[1])

Wenn der Germane noch heute in der merkwürdigsten Verwandtschaft mit antiker Naturromantik die Natur nur in individualisierter Gestalt aufzunehmen vermag, so liegt hier die Lösung der Erscheinung, warum die germanische Welt allezeit so aufnahmewillig für die Antike war, Winkelmann so mächtig wirken konnte, die besten Geister seitdem so zäh am Antiken trotz erwachter nationaler Gegenströmung festhalten und öfter sich verbluten mußten (Hölderlin!), warum endlich in einer modernen Germanenseele der antik-romantische Naturmythos eine so seltsam prächtige und das antike Problem fast erschöpfende Neublüte erwecken konnte, nämlich in dem Werke von Arnold Böcklin.

Wagner ist wie Schiller bei Festsetzung seiner künstlerischen Kulturaufgabe von dem Gedanken ausgegangen, daß sich das Drama auf dieser deutschen Grundlage, die durch den mit dem antiken Mythos verwandten germanischen Mythos dargestellt wurde, unter dem reinigenden und erziehenden Hauche der Antike selbständig entwickeln müsse. Viele meinen, daß Wagner die Verquickung

[1]) Nach theosophischer Ansicht sind die Mythen nicht Produkte der dichtenden Volksphantasie, sondern hellseherische Weisheit, Traumerlebnisse, Wiedergabe von Mysteriengeheimnissen (siehe darüber E. Wolfram „Die germanischen Heldensagen als Entwickelungsgeschichte der Rasse", Leipzig 1910).

antiken und modernen Geistes gelungen ist. So Gottfried Keller, der sich in einem Briefe an Hettner als tief von dem antik-tragischen Geiste ergriffen fühlte, der in Wagners Nibelungen-Dichtung weht. Er empfand zugleich, daß der antike Geist hier eine gewaltige urdeutsche Poesie geläutert habe.

Daß aber unser Meister trotz allem und allem doch nicht so auf unser Volk gewirkt hat, wie man hiernach hätte erwarten müssen, liegt zuvörderst daran, daß zwischen den nationalen, aus dem Dionysosdienst hervorgegangenen Festspielen der Griechen und unserm Bayreuth doch noch ein gewaltiger Unterschied besteht. Unsere Kunst hat, wie schon angedeutet, die Fühlung mit der breiten Öffentlichkeit verloren, hat aufgehört, ein Mittel zur Erziehung, Reinigung und Erbauung der Nation zu sein. Kunst — und zumal die Bayreuther Kunst — ist ein Vorrecht der geistig und materiell begüterten Klassen geworden, kein Kulturfaktor von weittragender Wirkung auf das ganze Volk. Sie hat sich als „Kunst an sich" weiter entwickelt. Furcht und Mitleid bleiben der Masse fern; dafür gewannen artistische Reize die Oberhand. Außerdem hat unsere Kunst das Ethos der Alten verloren, das eben in einem großen, starken Allgemeinempfinden wurzelt und eine einheitliche Weltanschauung voraussetzt. Sie hat ihre Rolle als Prophetin und Deuterin überirdischer Mysterien aufgegeben und ihr Interesse dafür der Darstellung der Ereignisse selbst zugewandt, ohne weiter nach dem geheimnisvollen Untergrunde der Dinge zu forschen. Doch ist das Musikdrama unserer Zeit nicht ohne ethische Werte, erstrebt dieselbe Wirkung auf indirektem Wege.

Zudem war — was leicht bei dieser Frage nach der Größe des antiken Geistes in Wagners „Ring" übersehen wird — Wagner selbst alles andere als ein klassisch ruhevoller, abgeklärter Geist. Wir wissen das zur Genüge. Er war es noch viel weniger als z. B. Brahms, der auch, obwohl er als Verehrer alles Klassischen der Antike zugeneigt und dabei apollinisch maßvoll war, den wahren Geist der Antike als durchaus moderner Künstler sich nicht völlig angeeignet hat.

Schauen wir von diesem Punkte, an welchem sich der Ring von Wagners Werken und der seines Lebens schließen, noch einmal auf den Entwickelungsgang des Künstlers zurück, so stehen wir voller Bewunderung vor der Tatkraft, mit der Wagner in aller Not dem, was er für die reinste Offenbarung seines Wesens, was er für seine Mission hielt, Treue bewahren konnte. Einen ehrlicheren Künstler, als er es war, hat es nie gegeben.

Wagners Wirkung auf unsere Zeit.

Ist Wagner nun heute schon der Künstler unserer Zeit? Oder ist er noch immer ein Künstler gegen unsere Zeit?

„Und nun fragt euch selbst — lauten Nietzsches Worte — ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?" Jetzt, zwei Menschenalter nach Erscheinen der grundlegenden Schriften und Werke Wagners müßten sich wohl Anzeichen erspähen lassen für die neuen allgemeinen Kunstzustände, die der Meister hatte schaffen wollen. Solche Anzeichen aber treten uns überzeugenderweise kaum entgegen. Auf dem Gebiete der Opernproduktion ist es im Grunde genommen nicht viel anders geworden, und im übrigen hat die unkünstlerische Operette mehr als mutig ihr Haupt erhoben. Ja, diese letztere hat sich sogar im deutschen Hause eingenistet und die bessere Hausmusik daraus verdrängt. Es gilt noch heute, was H. v. Treitschke einmal klagend ausrief: „Versuchet, in einem Kreise gebildeter Männer die triviale Wahrheit zu verfechten, daß die Kunst für ein Kulturvolk täglich Brot, nicht ein erfreulicher Luxus sei, und Widerspruch oder halbe Zustimmung wird euch lehren, wie arg der Formensinn verkümmert ist diesem arbeitenden Geschlechte. Es ist nicht anders: der ungeheuren Mehrzahl unserer Männer gilt die Kunst nur als eine Erholung, gut genug, einige müde Abendstunden auszufüllen. Wir widmen, was von Idealismus in uns liegt, dem Staate, uns bedrückt eine Geschäftslast, welche die älteren Geschlechter unseres Volkes nie für möglich gehalten hätten; wir wissen den Wert der Zeit so genau zu schätzen, daß der ruhige briefliche Gedankenaustausch unter tätigen Männern fast ganz aufgehört hat und selbst unser geselliger Verkehr überall die Spuren heftiger Unruhe zeigt. Eine solche ganz nach außen gerichtete Zeit sucht in der Kunst die Ruhe, die Abspannung."

In der Tat, das „Erlisten, Erraffen" regiert noch heute die Stunde, und jetzt in der schweren Kriegszeit hat es sich erst recht gezeigt, wie sehr noch der Mammonismus auf der Welt lastet. Das Gespenst des „rechnenden Raubtieres", in welchem Wagner den Typus seines Zeitalters erblickte, hat sich in seiner ganzen erschreckenden Größe erst in diesem Weltkriege gezeigt. Allerdings hängt solche Krämernatur sich, je unverfälschter sie ist, um so lieber das Tugendmäntelchen um, und das gibt dann eine merkwürdige, erst recht abstoßende Verfilzung von Frömmelei und raubtiermäßiger Gewinnsucht. Um diese kennen zu lernen, braucht man wahrhaftig nicht zu dem von moralischem Skorbut durchseuchten Krämervolk unserer „Vettern" jenseits des Kanals hinüberzublicken.

Trotz alledem, wenn man auf die „Wagnerbegeisterung", den Wagnertaumel sieht, der jetzt wohl seinen Zenith überschritten

hat, könnte man glauben, daß Wagner der Künstler unserer Zeit geworden sei. Aber worin besteht die Wagnerbegeisterung? Bei den „Allzuvielen" ist sie eine recht äußerliche, auf Nachahmung, Modesucht und Kunstphilisterei beruhende unechte Verhimmelung.

So mancher Deutsche ist ja zu gern geneigt, sich mit der unverbindlichen Anerkennung der Autorität zufrieden zu geben, statt bei sich ein liebevolles Verständnis für sie anzubahnen. Aber „es werden nicht alle, die zu mir sagen Herr, Herr! in das Himmelreich kommen, hat schon Christus gesagt. Der rechte, echte Wagnersche Kunsthimmel bleibt solchen Flachlingen, Oberflächenmenschen verschlossen. Die Allgemeinheit hatte sich je länger desto mehr kritiklos und in dem Urteil hypnotisiert dem Schwarm der Wagnerianer und Wagneriten angeschlossen. Die Wagneriten waren die gefährlicheren. Es hat da Kerle gegeben, die allen Ernstes behaupteten, daß, wenn alles, was Musiker und Dichter vor Wagner geschrieben hätten, vernichtet würde, so wäre das ein Vorteil für die Welt, weil dann jedermann seine Zeit ausschließlich auf das Studium des „Rings" verwenden könne. Solche wonne-wütigsten Wotan-Wagneriten wühlen noch des umgestülpten Papierkorbes Schnitzel durch, übertreffen mit ihrer musikalischen Bilderstürmerei die Inoklasten des kirchlichen Altertums an Puritanismus. Es sind die Bayreuth-Blinden, die mit den Totengebeinen ihres Kunstidols auf die Schädel der Mitlebenden einschlagen. Satelliten, Trabanten, die das Tabu des toten Meisters proklamieren, es unerhört finden, erlauchte Auswüchse des Unsterblichen ehrlich Kropf zu nennen, Kotau-Künstler, die dem Meister das Monopol für seine Kunst erwirken möchten. Wagner hat von diesen rabiaten Janern einmal selbst gesagt (Glasenapp, Band 6, S. 636): „Die Wagnerianer sind so dumme Leute, man kann mit ihnen die Wände durchrennen." Ein andermal ermahnt er Liszt, „die Koterie, diese Verbindung mit Kretins, die alle zusammen nicht eine Ahnung davon haben, um was es sich bei uns handelt", fahren zu lassen. Steht ein solcher Wagnerschwärmer an musikleitender Stelle, dann duldet er nicht, daß der Rotstift auch nur in Berührungsnähe der Partituren der „Meistersinger" oder des „Tristan" kommt. Er verabscheut auch die kleinste Amputation, ist für völlig unverklebte und unverrötelte Partituren. Denn er zeucht bei Wagner allen kritischen Sinn aus. Ist doch der musikalische Ort, darauf sein Meister und Gott steht, für ihn ein dreimal heiliges Land.

Solchen Wagneriten ist „der Meister" schlechthin die höchste Autorität auf allen Wissensgebieten, ein Lehrer und Erlöser der Menschheit. Nebst anderen Opfern bringen sie dem Meister auch das sacrificium intellectus. So schrieb Herr Eduard v. Hagen

ein ganzes Buch über die Dichtung der ersten Szene des „Rheingold". Noch mehr, er veröffentlichte eine Abhandlung von 52 enggedruckten Seiten über das A zu Anfang der Rienzi-Ouvertüre.

Zusammen mit diesen Wagnerianern und Wagneriten hob die Allgemeinheit Wagners Werke in den siebenten Himmel und eroberte ihnen fast die Alleinherrschaft auf der Bühne. So nur war es möglich, daß des Meisters Musikdramen sich in unverhältnismäßig kurzer Zeit durchsetzen und die Schöpfungen mancher nachgeborener Musiker verdecken, nahezu erdrücken konnten.

Wenn also der „Wagnerrummel" kein zuverlässiges Zeichen dafür ist, daß Wagner schon heute als der Künstler unserer Zeit gelten kann, müssen wir uns wohl nach anderen Zeichen für oder wider umsehen.

Die Wagneriten halten die Presse — wohlverstanden weil nur ein Teil nicht wagnerfreundlich ist — für den geborenen und geschworenen Feind jeder Kultur", werfen ihr „unsinnige Verdächtigung", „Tertianerweisheit" vor. Alle, die sich über Längen eines Wagnerwerkes beklagen, sind Böötier in ihren Augen. Nicht verdammt, im Gegenteil für sakrosankt erklärt wird nur der Teil der Presse, der vorbehaltlos auf des Meisters Seite steht. Dieser Teil stellt oft jene Kritik dar, die, wie Georg Brandes hübsch und höflich sagt, nicht immer „se trouve bien maîtresse de son sujet". Vorbild und Richtschnur für die schreibenden Wagneriten ist vor allem Herr Glasenapp. Er war der einzige, dem sich die reichen Schätze des Wahnfried-Archivs erschlossen haben. Darin liegt die Bedeutung, aber auch die Schwäche seiner großen Wagner-Biographie. Sie basiert nicht auf freier Forschung, sondern vertritt den Partei-, richtiger gesagt den Familienstandpunkt. Glasenapp ist der offizielle Berichterstatter. Als solcher ficht er mit einem ans Komische streifenden Fanatismus. Ausfälle des Meisters in augenblicklich gereizter Stimmung (z. B. gegen Schumann) verkündet er als Evangelium, indem er dabei noch aus eigener „Kraft" energisch gegen das Feindliche vom Leder zieht. Was Glasenapp über Nietzsche zum besten gibt, das liegt jenseits jeder ernsthaften Diskussion. Die Befangenheit Glasenapps möge an einem Beispiel aus dem 4. Bande (S. 148) seines Werkes illustriert werden. Es wird da Wagners Stellung zu Brahms erörtert, und da heißt es: „Als er (Nietzsche!) nun, so erzählt seine eigene Schwester (Frau Förster-Nietzsche), im August 1874 nach Bayreuth reiste, nahm er den Klavierauszug des Triumphliedes mit dahin, anscheinend von dem naiven Glauben geleitet, daß sich Wagner daran freuen müßte. Dieses „anscheinend" korrigiert die Erzählerin indes gleich darauf selbst; sie sei „bei späterem Nachdenken" doch auf den Gedanken gekommen, jenes rotgebundene Buch sei in Wahrheit ein

„Versuchsobjekt“ (!!) gewesen, und er habe seine neueste Entdeckung dem Meister aufdrängen wollen. Als wenn etwas dem Ähnliches je möglich gewesen wäre! Man denke, ihm, dem es buchstäblich eine geistige Diät war, durchaus immer nur mit dem Edelsten umzugehen, dem alles übrige nur Erniedrigung war, tausendfach abgeschwächte Ableitung vom Urquell. Und dies zu einer Zeit, da die „Götterdämmerung“ im Stadium ihres letzten Abschlusses stand. . . . Da sollte er sich mit Brahms'schen Triumphliedern abgeben? Nicht Liebe, nur eine bereits eingetretene innerlichste Entfremdung konnten auf solche Gedanken kommen.

. . . . . Das Triumphlied war, am vierten Tage vor Nietzsches Anwesenheit wirklich gespielt worden und hatte alle Anwesenden durch seine Dürftigkeit erschreckt. „Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder eingewickelt“, hatte der Meister in drastischer Wendung davon gesagt.“ Soweit Glasenapp.

Gleich darauf, in einem Atemzuge mit diesen Ausführungen, die für sich selbst sprechen, redet Glasenapp von der grenzenlos liebenswürdigen Art des Meisters.

Ein solch übertriebenes Lob fordert stets einen härteren Tadel heraus, plumpe Freunde schaden oft mehr als besonnene Feinde.

Für ihres Meisters Deutschtum führen die Wagneriten gern die Stelle an, wie er das „Kunstwerk der Zukunft“ mit der Erzählung von „Wieland dem Schmied“ schließt und dann ausruft: „O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! — Was die Wagneriten nicht mitteilen, ist, daß Wagner 10 Wochen später beschließt, denselben „Wieland“ für die Pariser Oper zu schreiben und daß er den französischen Dichter Gustave Vaez auffordert, den Text für ihn französisch umzuarbeiten, damit er dann danach die Musik machen könne.

Hundertmal hat Wagner betont, er wolle durchaus kein nationales Werk schaffen; er tadelte ja gerade an den griechischen Dramen das Nationale. Sein Drama sollte vielmehr „den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen“. „Reinmenschlich“ wollte er schaffen und verstanden sein. Wagners internationale Wirkung war also mit eine Folge seiner eigenen Absichten, und nicht umsonst ist Bayreuth von Ausländern voll.

Alles in allem: Wagner ist noch immer ein Künstler gegen seine Zeit. Die von ihm angestrebte Verallgemeinerung seiner Weltanschauung entspricht vorderhand kaum einem nationalen Bedürfnisse. Sie hat schwach Wurzel gefaßt und bislang nur kümmerliche Früchte getragen.

Mehr und mehr erkennen wir zudem, daß der stoffliche Inhalt von Wagners Werken sich uns nur dann in seiner vollen Bedeutung

offenbart, wenn wir ihn als das betrachten, was Wagner gerade zu maskieren (schauspielerisches Urtalent!) suchte: als Erzeugnis eines genialen subjektiven Kopfes.

Wagners tragische Weltanschauung: die Lehre von dem schuldbeladenen, Erlösung suchenden Manne, dem nur hingebendste, opferwilligste Liebe Befreiung von seinen Leiden bringen kann, war in der Hauptsache das Produkt persönlicher Lebenserfahrung. Aus diesem Schicksale sog er Nahrung; seine Persönlichkeitstragödie erschien als Menschheitstragödie. Durch Kunst vom Leben zu erlösen, ist eine große, erhebende Idee, und wir wollen hoffen, daß diese Idee später einmal verwirklicht werden möge. Vorläufig scheint keine Aussicht, sie zu realisieren.

Wagner hat Meyerbeers ungeheure Erfolge mit der niedrigen Qualität des Publikums erklärt. Wie, wenn man diese Logik, sagt Erich Müller in seinem neuesten Buche über Wagner, auf ihn selbst anwendet? Was unsere geistige Spießbürgerschaft hauptsächlich an Wagner anzieht, ist der Requisiten-, Kulissen- und Kolophoniumzauber, das Dekorative, Mirakelhafte, mit einem Worte: das Sensationelle.

Um z. B. den Venusberg in seiner Gott und Welt vergessen machenden Gewalt zu versinnlichen, werden alle Künste der Dekoration und Maschinerie aufgeboten. Die äußere Wirkung der Tetralogie beruht hauptsächlich auf dem Dekorativen im weitesten Sinne und fordert demnach präziseste Ausführung aller dahingehenden Künste. Daß die Musik die Wirkung derartiger Darstellungen mit ihrem eigensten Vermögen unendlich steigert, ist gewiß. Da sie aber nicht hinter Dekoration und Maschinerie zurückbleiben darf und ihre Richtlinien mit durch das dekorative Element bestimmt werden, muß ihr Charakter selbst dekorativer Art sein, muß das Raffinement des Orchester-Instrumentalklanges, der materielle Effekt in den Vordergrund gerückt werden. Aber daß Wagner trotzalledem gerade an innerer musikdramatischer Ausdruckskunst noch so unerhört Neues und Gewaltiges leistete, ist das eigentlich Geniale an ihm, das was ihm die Gefolgschaft aller und aller eingebracht hat.

Für diesen tieferen Inhalt aber fehlen dieser Bourgeoisie eigentlich noch alle besseren geistigen Sinne. Wer aus ihrer Mitte hätte die Tragik, die pessimistischen Ideen des „Rings" erfaßt, wer sähe in diesem Werke die Zeittragödie? Wer läse aus ihr den brennenden Wunsch Wagners nach Errettung vom Krallengriffe des Mammonismus und Industrialismus heraus? Wagners Oper ist genau so zur „Kassenoper" geworden, wie ehedem und noch heute die „Hugenotten" oder der „Prophet". Wagners innerste Absichten versteht die große Menge nicht. Sein Kampf bestand darin, den Schwerpunkt

romantischer Kunstgattung mit ihrer Äußerlichkeit, ihrem verstandesmäßig sezierenden und geistreichelnden Charakter vom Zuschauerraum, in welchem Individuum gegen Individuum steht und alle ihre eigene subjektive Stellung zum Kunstwerke in einer unverblümten Kritik, in witzigen Plänkeleien und skeptischen Ergüssen über das Schaustück auskosten, auf die Bühne zu verlegen. Sie sollte zusammenschließende, aufbauende, moralische Kraft gewinnen, die heterogenen Geister zwingen, sich einer über die zersetzende Skeptik des Alltags hinaufführenden Idee unterzuordnen und sich von dieser Idee selbst heben zu lassen. Es gehört zu den staunenswertesten Leistungen deutscher Energie, daß unserm Wagner das bis zu einem gewissen Grade überhaupt möglich geworden ist, daß er eine Vertiefung der Opernkunst und eine Versittlichung ihres Charakters zuwege gebracht hat. Diese Errungenschaften spüren wir heute in allen Gliedern unseres Theater- und Konzertwesens. Das echt deutsche Empfinden drängt eben dazu, die Kunst nicht als Zerstreuung und Dekoration, sondern als innerliche Geistesanregung zu nehmen. Und weil uns jener karnevalistische Zug, der dem Südländer die Formen der Kunst mitbestimmen half, fehlt, ist für die Zukunft unserer Kunst doch trotz allem noch viel zu hoffen. Es ist mit anderen Worten das Ethos der Kunst, das Wagner ihr im erhöhten Maße zuteil werden lassen wollte. Wagners Wille zur Wirkung, der so oft falsch gedeutet ist, war doch nur zum Teil ein Wille zu äußerer Macht und Anerkennung. In der Hauptsache muß er als ein Streben nach dieser vertieften Wirkung, als ein moralisches Streben nach Veredelung unserer Kultur gelten. Daß Wagner diesem seinem Streben stets Treue gehalten hat, habe ich schon in einem der ersten Abschnitte dieser Schrift auszuführen versucht. Für diese Hoheit der künstlerischen Gesinnung und diese unbeirrte Ehrlichkeit ein Beispiel. Der alte „ehrliche" Hanslick meint z. B. über das „Rheingold": „Die Handlung des Rheingolds bringt mehr als eine Situation, welche ein Zusammensingen geradezu dramatisch erheischt. So z. B., wenn die von den Riesen bedrängte Freya die versammelten Götter um Hilfe anruft, wenn später die zurückbleibenden Götter dem gen Nibelheim ziehenden Wotan ihr „Glück auf" und „Fahr wohl" zurufen. Wäre ein Chor der goldschleppenden Nibelungen oder der schließlich triumphierend in Walhall einziehenden Götter undramatisch? Wir finden das Gegenteil, finden Wagners Partitur undramatisch (!) . . ."

Gewiß, Wagner hätte hier Chöre schreiben können. Das Zeug dazu hatte er außerdem. Aber gerade der Umstand, daß er es nicht getan hat, beweist mir die Ehrlichkeit und den jeder Konzession an den Allerweltsgeschmack abholden Ernst seines Schaffens.

Nach seinem Gedankenplan paßten Chöre oder Ensembles an diese Stellen eben nicht.

Aber in noch drei anderen Punkten hat Wagner überaus befruchtend, reformierend gewirkt. Er hat vor allem die Inszenierung umgestaltet. Jetzt sind auch der Architekt, der Landschaftsmaler, der Tänzer auf der modernen Bühne zu Hause, und man legt ungeahnt höheren Nachdruck auf Regie und künstlerische Ausstattung. Ferner hat er uns, weiterbauend auf Berlioz' Errungenschaften, das moderne Orchester geschenkt und ihm ungeahnt höhere Aufgaben gestellt. Und endlich ist die eigentliche Gesangskunst von ihm in die heutigen geistvollen Bahnen geleitet worden. In dem allen ist er noch lange nicht in vollem Maße der Künstler seiner Zeit.

Das Orchester charakterisiert nach Wagner einzelne Personen, Augenblicke (belebt die Gebärden), ganze Szenen (macht Pausen sprechen und füllt Gedankenstriche des Dialogs aus). Es drückt ferner selbständige dichterische Ideen aus (Gesamtvorspiele und -nachspiele als symphonische Dichtungen). Es gibt die Begleitgefühle wieder, vor allem auch das Unbewußte, unter der Bewußtseinschwelle Liegende (siehe Schopenhauers Musikphilosophie). *)

Bezüglich der Weiterbildung des dramatischen Gesanges durch Wagner nur ein Hinweis auf den Einzelgesang! Wer ein Lied singt, tut es in freier Weise. Immer verfügt der Sangesfreudige noch über eine Energie, die ihn vom augenblicklichen Gemütszustand unabhängig macht. In Heiterkeit singt man: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten". Aber der Aufschrei des Schmerzes, der Jubel der Lust, die Worte der Leidenschaft entspringen einer Zwangslage. Der Künstler führt diese Lage herbei, und er muß jeden Schein vermeiden, als gingen die Worte, die von den Personen gesungen werden, nach einer vorhandenen, eingelernten Melodie. Sie müssen aus der augenblicklichen Stimmung zwangsmäßig herausfließen. Wagner bildet demgemäß die musikalische Melodie dem natürlichen Tonfall der Rede nach. Was aber meist vergessen wird ob dieser Erkenntnis: Wagner ahmt nicht sklavisch nach, er gestaltet, idealisiert. Die Melodie schließt sich innig dem logisch-syntaktischen Aufbau der Sätze an.

Hat Wagner also — können wir nunmehr fragen — die Deutschen erzogen? So wie er es wollte, längst nicht. „Unser modernes Konzertpublikum", schreibt er einmal sehr treffend, „welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt

*) Die Idee des unsichtbaren Orchesters stammt nicht von Wagner. Es ist theoretisch bereits von Goethe in „Wilh. Meisters Lehrjahren", namentlich aber von de Marette (1775) und von Gretry (1789) gefordert worden.

anstellt, lügt und heuchelt, und die Proben dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald nach einer solchen Symphonie irgend ein modernes melodiöses Operettenstück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen musikalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören." Ist es heute anders geworden?

Darüber belehren hinreichend die modernen Kaffeehausmusiken und ihr Besuch!

Auch der Glaube, Wagner habe das formale Zukunftsideal der deutschen Oper oder gar der Oper überhaupt fertig aufgestellt, ist kaum aufrecht zu erhalten. Neben das Musikdrama in Wagners Sinne sehen wir jetzt noch andere dramatische Forderungen erfolgreich treten. So bei Debussy und Puccini. Das Ideal des musikalischen Dramas, aber ein fernstes Ideal, wird immer noch eine solche Vereinigung von dramatischer Poesie und Tonkunst sein, bei der die Musik ebenso sehr zu ihrem Rechte käme wie die Dichtung. Wenn man die Geschichte der Oper verfolgt, findet man, daß ein völliger Ausgleich zwischen den beiden Tendenzen (der Dichter dem Musiker unterworfen und umgekehrt) noch nie ganz erreicht worden ist, daß aber niemals zuvor eine Form des musikalischen Dramas sich dem Ideale dieses völligen Gleichgewichts von Poesie und Tonkunst so sehr genähert hat, wie das Kunstwerk Wagners.

Das Musikdrama unserer nächsten Zukunft wird darum zunächst an Wagner anknüpfen, den Schwerpunkt aber mehr nach der rein musikalischen Seite — die hinter der rein dramatischen bei Wagner öfter zurückstand — verlegen, wieder mehr „Oper" werden müssen. Diese Reaktion zugunsten der Musik ist im gewissen Sinne schon durch Wagner selbst vorbereitet (Parsifal!). Auch Wagners theoretische Auslassungen über das Wesen seiner Kunst von „Oper und Drama" bis zum „Beethoven" und dem Aufsatze „Über die Benennung Musikdrama" sind nichts weniger als stationär. Die Musik war eigentlich das alles beherrschende Kunstmittel in dem „Gesamtkunstwerk" Wagners. Der Meister suchte sie allerdings dem dramatischen Zwecke, von dem die frühere Oper sie losgelöst hatte, wieder ein- und unterzuordnen, wies ihr aber doch die Hauptaufgabe zu und erzeugte dabei eine Häufung der Kunstmittel und jenen Zug übersteigerter Akzente und expressiver Pathetik, von dem noch die Rede sein wird. Wenn wir über Wagner hinauskommen wollen (versteht sich: in der Form, der Gestalt des Musikdramas!), müssen wir uns nicht nur von der äußerlichen Nachahmung seiner Art und Weise befreien, sondern auch das Opernideal in der angezeigten Richtung suchen. Das Opernbuch wird wieder Libretto, aber eins im höheren Sinne werden müssen. Vielleicht wird man hinter

Wagner zurückgehen, wenn auch nicht wie die v. Holstein, Reinecke, Rheinberger, Scholz. Dann wäre Wagners Musik nur ein Gärungsferment für neue, zum Alten zurückgreifende Entwickelungen. Denn die romantisch-klassizistische Musik lebt noch trotz Wagner, ein schlagender Beweis ihrer Daseinsberechtigung. Auch ist man noch jetzt der Altromantik Mendelssohns, Schumanns und Chopins zugetan.

Anzeichen für eine wachsende Abkehr von Wagner.

Daß unsere heutige Zeit allmählich von Wagner abzurücken beginnt, zeigt auch der jetzige Standpunkt der nachwagnerischen Götter- und Reckenoper (Musikdrama in Wagners Sinne). Sie ist fast vollkommen ausgestorben. Ihre Vertreter hielten vom Wagnerdrama sehr oft nichts mehr denn die äußere Hülle, den nackten Stil in Händen. Diese nachwagnerischen Pathetiker treiben — so führt Walter Niemann in seinem trefflichen Buche „Die Musik nach Wagner" aus — einen wahren Unfug mit Septimen- und Nonenakkorden, mit gestopften Bläsern und giftigen naturalistischen Mißklängen. Ihr Kontrapunkt ist schwer überladen, ihre thematisch-motivische Arbeit im Orchester ein dickmaschiges Netz. Das schlimmste Mißverständnis bezüglich des Wagnerstils aber beruht darin, daß sie einen trockenen Sprechgesang für das Wesentliche der Reform Wagners halten und sich im unsanglichen, undankbaren und in der melodischen Stiefmütterlichkeit und Unselbständigkeit häufig rein instrumental wirkenden Satz der Singstimmen überbieten. Es ist ein Übermaß, eine Übertreibung im Gebrauch äußerer Mittel, der auf die Dauer abstoßend wirken muß.

Wie unheilvoll der Wagnerianismus insonderheit auf solche Formentalente gewirkt hat, die an einem Überfluß von Mangel an Innerlichkeit kranken, zeigt das Beispiel Gustav Mahlers. Seine Kunst ist ein Schulbeispiel auch dafür, daß sich das große Publikum noch immer durch gleißenden Formenkram und äußere Mittel blenden läßt. Denn darüber besteht bei mir kein Zweifel, daß Mahlers Musik durchaus eindeutiger Natur ist, eigentlich gar keinen Zweifel darüber zuläßt, daß sie innerlich hohl und unecht ist. In dieser Musik tritt das Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt, auch zwischen Können und Willen überall zutage. Und da das Können — ich spreche hier vom Können in umfassendster Hinsicht, namentlich vom innern, tondichterischen Vermögen — mit dem Wollen, das an und für sich hoch genug einzuschätzen sein mag, (Mahler sucht das Prinzip der Architektonik, Melodik und Volkstümlichkeit der melodisch wie formell verkümmerten modernen Musik zu erhalten) nun einmal nicht gleichen Schritt halten kann, aber doch der Anschein erweckt werden soll — und hier liegt das Unechte, Eitle, Leere dieser Kunst — als ob das Können zu höchsten

Taten ausreichte, setzt uns Mahler Steine statt Brot vor. Daher arbeitet er auf den Effekt hin und sucht durch ein Massenaufgebot von Mitteln und äußerem bestechendem Formenkram voreinzunehmen, zu fesseln. Es ist ein theaterhafter, ein Meyerbeerscher Zug in dieser hypertrophischen Musik, ein zu lebhaft orientalisch Gestikulierendes, das den ernsten Musiker abstoßen muß. Da wird der Kultus der Ausdrucksmittel um ihrer selbst willen getrieben, um dessenwillen, daß sie Größe vortäuschen sollen.

Höchst bedenkliche Wirkungen hat der Wagnerianismus, die zur „Moderne" weitergebildete Wagnernachfolge, auch auf die a capella-Chormusik unserer Zeit ausgeübt. Namentlich sucht man neuerdings (Hegar hat es zuerst mit einigem Glücke auf dem Gebiete des Männerchorliedes versucht), moderne, auf Wagner fußende Orchester-Tonmalerei und Charakteristik auf den reinen Chorgesang zu übertragen. Welche greulichen Auswüchse das im allgemeinen ergeben muß, liegt auf der Hand. Man gerät da leicht in einen naturalistischen Instrumentalstil bedenklicher Art. Mir ist da noch ein Beispiel in Erinnerung. In einem Konzerte, das hier in Hannover vor einigen Jahren der Dresdener Lehrergesangverein gab, sang dieser Verein eine „Chorballade" von Max Ludwig. Ein ganz ungenießbares Produkt, „Eine Frühlingsnacht" geheißen. Eine poetisch geschaute Krankenzimmer-Geschichte von Theodor Storm, deren Verlauf diese Chormusik vermittelst ausführlicher Stimmungs- und Situationsmalereien impressionistischer Art zu illustrieren unternimmt. Ein unerquickliches Unterfangen, wenn man bedenkt, daß die Musik die einzelnen, steigendes Mitleid erregenden Momente beim Erlöschen todsiechen Lebens in erschauernde Länge zieht, ein unmögliches Beginnen, da wenige engbegrenzte Vokalstimmen weder die wesentlichen Linien zu der Zeichnung dieses Bildes zu ziehen vermögen, noch die essentiellen, lebenschaffenden Farben dazu auf ihrer Palette haben. Hier werden Männerstimmen wie Instrumentalstimmen behandelt, zu bloßen äußeren Klang-, Farben- und Stimmungseffekten mißbraucht. Mich dünkt es höchste Zeit, daß den Irrgärten solcher chortonmalerischer Musik sämtliches Wasser abgegraben wird.

Die durch Wagner gegangene Moderne hat auch die Entwickelung des Solokunstliedes in falsche Bahnen gedrängt. Durch die irrtümliche Übertragung von Wagners musikdramatischen Reformtheorien, namentlich seines deklamatorischen Stils auf die geschlossene Liedform sind die natürlichen Grenzen und Bedingungen des Liedes innerlich und äußerlich bedenklich verschoben. Es ist dadurch vielfach zur dramatischen Szene geworden, die, obwohl im einzelnen charakteristisch ausgeführt, doch der Durch-

führung einer einheitlichen Stimmung entbehrt. Es ist infolge dieser Einimpfung von dramatischen Elementen auch pathetisch-dramatisch gebläht, und dem Klavierpart fällt nun fast die Aufgabe des Orchesters zu. Durch den symphonisch behandelten, technisch verzwickten Klavierpart bekommt das Instrument ein unberechtigtes Übergewicht über den Gesang. Die Singstimme ist mehr und mehr nur eine Stimme unter den andern geworden und nicht einmal immer prima inter pares. Von dieser Verschlimmbesserung des Verhältnisses zwischen Gesang und Instrument war es dann nur noch ein Schritt zum orchesterbegleiteten Solokunstliede. Richard Strauß und Gustav Mahler sind es vor allem gewesen, die uns diese Neuheit beschert haben. Das Schlimmste bei der Sache war aber, daß man nun auch anfing, die Klavierparts anderer Lieder für Orchester zu übertragen. Und da kann man neuerdings tolle Sachen erleben. Ein in mehrerer Beziehung geradezu typischer Fall dieser Art ereignete sich bei uns in Hannover vor etwa einem Jahre in einem Abonnementskonzert unserer Kgl. Kapelle. Kammersänger Ludwig Heß, der als Solist in diesem Konzerte mitwirkte, sang da alle seine Sologesänge mit Orchesterbegleitung. Ja, was doch die „Kunstmode" alles vermag! Ließ sich also ein Sänger dieses Ranges herbei, vor diesem Brauche, den gesangskünstlerische Minderwertigkeit und Schwäche, Gedankenlosigkeit, hohle Aufgeblähtheit und Protzentum in Mode gebracht haben, Kotau zu machen. Einerseits hätte man Heß ja genügend Kunstlogik und ästhetisches Gewissen zutrauen dürfen, daß er diesen Brauch als Mißbrauch erkannt und vermieden hätte, andererseits meinen sollen, daß er es bei seinem hervorragenden gesangskünstlerischen Können nicht nötig gehabt hätte, zu diesem modernsensationellen Mittel pomphafter Veräußerlichung zu greifen. Man kann es nicht oft genug aussprechen, daß für die Intimität allerindividuellster Empfindungen und Gefühle einzig und allein ein Soloinstrument als Begleitorgan in Frage kommt. Eklatant wurde der Fall dadurch, daß Heß ausgerechnet Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte" und Liszt' „O komm im Traum" zum Vortrag gewählt hatte. Gerade dieser Beethovensche Zyklus ist wie berufen, Zweifler von der Richtigkeit der genannten ästhetischen Grundforderung zu überzeugen. Der Liebende schreibt diese Forderung sozusagen selbst vor, wenn er nämlich im Schlußliede klipp und klar genug sagt: „Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang; singe sie dann abends wieder zu der Laute süßem Klang! Wenn das Dämmerrot dann ziehet nach dem stillen, blauen See und sein letzter Strahl verglühet hinter jener Bergeshöh', und du singst, was ich gesungen, was mir aus der vollen

Brust ohne Kunstgepräng' erklungen, nur der Sehnsucht sich bewußt . . ." Und trotzdem das Brimborium des vollen Orchesters? Ja, trotzdem. Ich verstand Heß einfach nicht. Und die Wirkung seiner Lieder diesen Abend war denn auch nicht nur auf mich, sondern durchweg auf das Auditorium alles andere denn ergreifend. Das Natürliche und das Ideale wäre es ja überhaupt, daß sich der Liedersänger auch selbst am Klavier begleitete (Versuche in dieser Richtung sind mit Erfolg gemacht). Man sage nicht, daß die mögliche Mehrstimmigkeit des Klaviers ja der des Orchesters entspreche und umgekehrt. Das Klavier bringt nach seiner eigentlichen Wesenheit und nach seiner Gleichfarbigkeit die Stimme oder die Stimmen des Innern einer Einzelpersönlichkeit. Übertragungen von Orchesterwerken auf Klavier sind natürlich nur ein Notbehelf und bei modernsten Sachen meistens fraglicher Natur! Das Orchester dagegen mit seinen unterschiedlichen Stimmengruppen vertritt eine Mehrheit von Personen, die entweder relativ-einheitlich empfinden oder von gegensätzlichen oder verschiedenen Gefühlen bewegt werden. Der Komponist, der sich in Orchesterwerken lyrisch ausspricht, ist im Grunde genommen der musikalische Dolmetsch der Gefühle und Empfindungen einer ideell verbundenen Personengemeinschaft. Anders liegt die Sache bei einem Liede wie Hugo Wolfs „Rattenfänger", das Heß gleichfalls an dem Abend sang. Der Komponist hat in richtiger Erkenntnis der Sachlage den Instrumentalpart dieses Liedes selbst orchestriert. Die schillernde Begleitung schreit hier gewissermaßen nach dem Farbenreichtum des Orchesters; aber was viel wesentlicher für die Berechtigung einer Orchesteruntermalung der Gesangstimme dieses Liedes ist: hier spielt das dem Rattenfänger anhaftende Dämonische, das zu seiner Einzelperson sozusagen als etwas Außerirdisches, Außerpersönliches, mit dem Weltengrund Verbundenes hinzukommt, eine bestimmende Rolle.

Will ein Komponist das Orchester ausnahmsweise auch bei einfachen, schlichten lyrischen Liedern verwenden, so muß er sich als ein Meister in der Beschränkung zeigen, im Einfachen höchste koloristische und charakteristische Kraft entfalten können. Was die neueren Komponisten gerade zu der Gattung des orchesterbegleiteten Gesanges hinziehen mußte, ist in noch etwas anderem begründet. Man suchte Ersatz für die gänzlich ausgestorbene Konzertarie, zumal man die Opernarie nicht gern mehr in den Konzertsaal verpflanzt sah. Warum man da nun so wenig sich die Pflege der orchesterbegleiteten Ballade angelegen sein ließ, erscheint merkwürdig, erklärt sich aber mit aus der jetzigen relativen Unbeliebtheit der Ballade.

Der Zug unserer Zeit geht immer mächtiger zur volkstümlichen und heiteren Oper, und da muß die Abkehr vom Wagnerstil auch das Leitmotiv der Meister einer modernen komischen Oper bleiben, die am meisten in die Zukunft weisen wollen. Dieses Neuland besitzt einen goldenen Schlüssel: Wiederauferstehung der alten italienischen Opera buffa in Form, Empfinden und Geist unserer, durch Wagner gegangenen Zeit. Verdis unsterbliches Alterswerk: der Falstaff ist dafür das erste klassische Zeugnis. Denn dieses Werk bedeutet die klassische Fortentwicklung von Wagners schwererem Stil der in den Meistersingern gipfelnden deutschen heiteren Oper im leichteren und prickelnderen italienischen Geist. Heute, wo gerade die Italiener wieder um die Palme der Opera buffa ringen, hat der „Falstaff" symptomatische Bedeutung für die Zukunft der modernen komischen Oper. Wir erwarten sie andererseits von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen".

Die besten musikalischen Lustspiele unserer Zeit folgen im wesentlichen diesen Bahnen (A. Urspruch „Das Unmöglichste von allem", d'Alberts „Abreise", L. Blechs „Versiegelt").

Am entschlossensten macht Wolf-Ferrari mit der Abkehr von Wagner und der Wiedererneuerung des Stils der alten Opera buffa und des Verdischen Falstaff Ernst. („Neugierige Frauen".)

Strauß könnte der Retter unserer heiteren Oper werden, aber ihm fehlt, was Wagner über alle Zeiten groß emporhebt: das Ethos der Musik. Der Verismo hat den Beweis erbracht, daß die eigentliche „Oper", die ältere wie die neuere, trotz Wagner, in alle Zeiten fortleben wird.

Andere Anzeichen für die zunehmende Schwächung des Wagnerschen Einflusses sind (die immer seltener werdende Bebauung des Gebietes der hochpathetischen teutschen Reckenoper wurde schon angeführt): das Absterben der Wagnerianischen Kapellmeisteroper, die Tatsache des praktisch immer unlustiger abgelegten Glaubensbekenntnisses der Erlösungsidee aus Wagners Musikdramen, die Abkehr der Märchen- und Legendenoper vom Wagnerstil und die vorsichtige Rückkehr zu mehr oder weniger geschlossenen liederartigen Formen, die gern in den Mittelpunkt der Szenen gestellt werden. Das Übermaß, die Übertreibung in Empfindung und Ausdruck, im Gebrauch der äußeren Mittel, das den Werken der hochpathetischen Wagnernachfolger am meisten geschadet hat, drohte eine Zeit lang sogar die ganze Wagnersche Opernreform in Mißkredit zu bringen.

Moderne kritische Stimmen.

Daß die musikalische Moderne von Wagner abzurücken beginnt, hat nicht nur in der veränderten Auffassung vom Wesen

des Musikdramas und der „Oper“ ihren Grund, sondern auch darin, daß die Schwächen und Fehler musikdramatischer Art innerhalb des zugrunde gelegten Schemas offenkundiger geworden sind. Ich lasse diesbezüglich ein Urteil Rimsky-Korsokows über Wagner folgen. Es wurde vor einigen Jahren in den „Signalen“ veröffentlicht.

Die Melodik Wagners, sagt der russische Komponist, ist in stilistischer Hinsicht seiner gekünstelten Harmonik unterworfen. Kurze melodische Phrasen werden zu einer ununterbrochenen, übergangsartigen Kette verbunden (unendliche Melodie). Dieser endlose Übergang, der alle mehr oder minder abgeschlossene Kadenzierung vermeidet, wirkt wie eine übermäßig lange Rede ohne Interpunktionen und festgegliederten Periodenbau. Dieses gezwungene Umgehen jeglicher Kadenzen, das den Zuhörer nie zur Ruhe kommen läßt, ist durch nichts zu rechtfertigen (Nietzsche!). Auch im wirklichen Leben haben viele Erscheinungen einen völlig bestimmten Anfang und ein deutliches Ende. Ein Festzug bleibt stehen, ein Tanz beginnt.... Die Melodie mit ihren syntaktischen Formen ist es jedoch, die die Musik ihrem Wesen nach der Poesie nahe bringt. Daher unterliegt sie fraglos denselben Forderungen, die auf die Rhetorik anwendbar sind. Jede Vervollkommnung der Melodik wird unbedingt ein Schritt zurück sein von ihrer ununterbrochenen Unendlichkeit zu einer klugen und überlegten Freiheit in der Anwendung abgeschlossener Perioden und Übergänge im Sinne der Beethovenschen syntaktischen Formen. R.-K. bedauert ferner das Fehlen abgeschlossener, übersichtlicher musikarchitektonischer Gebilde, führt diesen Mangel jedoch auf die textlichen Forderungen des Musikdramas Wagners zurück. Überall — so führt der russische Komponist weiter aus — herrscht „Gespanntheit des Ausdrucks“, gekünstelter Stil, berauschende Überschwenglichkeit der Empfindung. Die unentwegte Polyphonie der Schreibweise Wagners führt unvermeidlich zur Monotonie des Luxus und zur Lähmung der Reaktionsfähigkeit. Die Übermäßigkeit der angewandten Reizmittel wirkt aber mit suggestiver Kraft auf die moderne Psyche. In der Rhythmik herrscht die Monotonie der Armut.(?) Die Beethovensche Lebendigkeit des freien Rhythmus ist Wagner fast unbekannt, lebensvoll sind bei ihm nur kurze, rhythmische Motive. Das Fehlen lebhafter Tempi und rhythmisch bewegter Perioden fällt auf, auch das Fehlen häufiger und mannigfaltiger Akzente. An und für sich interessante und reiche rhythmische Figuren sind bei ihm überaus kurz und bilden infolge unendlicher Wiederholungen eine einförmige, rhythmisch uninteressante endlose Kette

(Erste Seite des „Siegfried“ mit der unzähligemale wiederholten rhythmischen Figur im $^3/_8$ Takte oder Nahen Tristans im zweiten Akte, wobei sich das rhythmische Motiv immer gleich bleibt).

Die Bedeutung solcher und ähnlicher Vorwürfe der Gegenwart gegen Wagners Musikdramatik ist kürzlich auch von dem Franzosen Henri Lichtenberger gewürdigt worden, ohne daß er sich ihnen angeschlossen hätte. Großsprecherei des Wortstils und hochtrabendes Pathos, Schwulst und Übertreibung werden heute wieder — genau so wie früher — Wagner zur Last gelegt. Des Meisters mythologische Welt mit ihren überlebensgroßen Phantasiegestalten, ihrem überspannten Heldentum, ihrem fortwährenden Symbolismus halten viele für gekünstelt. Wagner könne niemals — so sagen andere Stimmen — vollkräftigen und gesunden Naturen von der Art Luthers, Bachs, Beethovens oder Goethes gleichgestellt werden, dazu sei sein Charakter zu maßlos und unharmonisch, zu sehr hin- und hergerissen von einem hochgespannten Machtinstinkt und einem nach Erlösung schmachtenden religiösen Triebe. Daher entstelle seine Werke eine tragisch-gespannte Pose, ein Überidealismus, der aller irdischen Wirklichkeit fern bleibe, eine aufdringliche Theatralik. Es sind das Urteile, die zum Teil an solche anklingen, wie sie vor 30 und mehr Jahren schon gegen Wagner erhoben worden sind. Eine ästhetisch feinfühlige Jugend tritt auf die Seite von Brahms, in dessen Werken sie eine feinere, innerlichere und gemütvollere Geistigkeit zu verspüren meint. Ihr erscheinen Wagners Menschen und Töne zu grobschlächtig und von unveredelter Sinnlichkeit. Sie meint, in Wagner und in Makart gleichwertige Vertreter einer überwundenen Zeit zu erkennen, die dem künstlerisch echteren (?) Wesen unserer Tage nicht genügen.

Die fortwirkende Kraft von Wagners Genie.

Ich komme zum Schluß. Mag man über die Formen, in die Wagner seine Kunstwerke kleidete, mag man auch über Teile des Stoffes und Inhaltes geteilter Meinung sein. Das eine wird man — wenn man auch ganz absieht von dem ungeheuren Einfluß, den Wagners gewaltige neue musikalische Ausdruckskunst auf alle produktiven Musiker neben und nach ihm ausgeübt hat und auf die lebende Generation noch ausübt — unserm Meister zugestehen müssen: die Hoheit und Kühnheit seiner Ideen, seinen unentwegten Idealismus. Er hat zeitlebens Kampf geführt gegen die Mächte, welche die höchsten Kulturgüter unseres Volkes anzutasten wagten: gegen oberflächliche Ausländerei, eigensüchtigen Kapitalismus, ödes Philistertum, anmaßendes Kunstbanausentum, gegen jede Art Afterkunst, gegen den Materialismus und die zersetzende Verintellektualisierung unserer Zeit. Ihm war die Schaubühne wieder eine moralische Anstalt. In diesem Sinne soll er uns

ein Vorkämpfer für die Zukunft sein. „Er wird auch künftig die Lanze des heiligen Grals in fester Hand halten. Sie wird nicht zerschellen, wie Wotans Speer, sondern die Feinde zurückscheuchen von der uneinnehmbaren Burg des deutschen Idealismus.“ Wagner war — wenn es auch deutschere Männer gegeben haben mag — dennoch ein ganzer deutscher Künstler und Denker. Als solcher hat er ganz im Gegensatze zu welscher und britischer Art von innen zu bauen, aufzubauen gesucht, Bausteine zu schaffen und zusammenzufügen zu einem immer gewaltigeren Tempel deutschen Geistes, der in seiner echtesten Art die Gewähr einer ungeahnten Entwickelung zu göttlichen Höhen bietet. Und wenn dermaleinst unsere heutigen Feinde, die uns jetzt — allerdings zum Teil wider besseres Wissen — als „Barbaren“ verschreien, kommen und sich vor dem im Vergleiche zu heute sicherlich weit idealeren, herrlicheren deutschen Geiste beugen werden, wenn wirklich am deutschen Wesen die Welt genesen ist, dann wird man in diesen „spätesten Tagen“ auch dankbar von dem reden, der sein wirksam Teil zum Anbruch dieses Göttertages beigetragen hat: Richard Wagner.

Dieses beste Teil Wagners muß erst noch recht lebendig werden bei uns. Es ist mit Wagners Bedeutung ähnlich wie mit der Goethes. Schon redet der große Bayreuther in tausend Zungen fern und nahe, wird für ihn, von ihm Zeugnis abgelegt. Musikalische Dichtungen, Strömungen und Lehren kommen und gehen dabei, Alte und Junge befehden, mißverstehen einander. Wagner bleibt der ruhende Pol in der Kunst- und Kultur-Erscheinungen Flucht, der Riesenmaßstab in der musikalischen Weltliteratur. Nicht Finsterlinge, nicht querköpfige und beschränkte Pedanten haben ihn uns verleiden können, keine Partei, keine Schule darf ihn für sich allein in Anspruch nehmen. Weder die Schopenhauerinaner, die ihn so gern reklamieren möchten, da er den „Tristan“ und den „Ring“ geschrieben: hohe Lieder des Pessimismus. Auch nicht die Naturalisten und Lebensbejaher, die unter der Flagge Nietzsches segeln und meinen, er gehöre ihnen wegen des Herren- und Kraftmenschen Siegfried und des optimistischen Tatmenschen Parsifal. Weder Feinde der Orthodoxie des Kontrapunktes noch auch Rechtgläubige musikalischer Form, weder Ältere noch Neueste haben ein Sonderrecht an diesem umfassenden Geiste. Seine Verehrung ist kein Fetischdienst, kein Reliquienkult für Eingeweihte. Er muß in uns allen, mit uns allen fortleben. Dann wird er durch sein Leben das unsrige und das unserer Nachwelt immer mehr entzünden helfen in Liebe zu den höchsten Gütern der Menschheit.

Inhaltsverzeichnis.

A. Wagners Persönlichkeit.

Wagner das Genie. — Geniales Schaffen und Milieu. — Genie und Volkstum. — Von der Wagnerfrage. — Quellen zur Erkenntnis Wagners. — Wagners Weltstellung in Kunst und Kultur. — Genie und Erdenschwere. — Wagners Wille zur Wirkung. — Wagners Natur-Grundtriebe. — Wagners Jugendzeit. — Bildungseinflüsse. — Zweiseelennatur Wagners. — Wagners Willensenergie. — Wagners Wahrheitsliebe. — Wagners Undankbarkeit. — Wagner und Liszt. — Die Stützen von Wagners Lebenswerk. — Unwahrhaftige Pathetik der „Hausbiographen" Wagners. — Wagners Treue gegen sich. — Genie und Nervensystem. — Wagner der Romantiker. — Wagner und das Glück. — Die Kritik macht mobil gegen Wagner. — Vom musikalischen Urteilen.

B. Wagners Kulturwerk.

Die Feen. — Das Liebesverbot. — Auf nach Paris! — Rienzi. — Der fliegende Holländer. — Wagner und Probleme des Okkultismus. — Wagners Schrift „Beethoven". — Über Leitmotivik. — Wagner der Revolutionär. — Tannhäuser. — Die Erlö ung durch das Weib. — Lohengrin. — Die Gefahren einseitiger Intellekts-Höherbildung. — Die ersten theoretischen Schriften Wagners. — Vom Gesamtkunstwerke. — Verhältnis von Wort und Ton zueinander. — Wagner und die moderne Tanzreform. — Das „Reinmenschliche". — Wagner und Feuerbach. — Wagners „Jesus von Nazareth". — Wagner und Schopenhauer (Vivisektion, Vegetarianismus). — Der Ring des Nibelungen. — Die Meistersinger. — Tristan und Isolde. — Über Bühnendekoration in Wagners Werken. — Tristanstimmung in Novalis' „Hymnen an die Nacht". — Abweichungen der Philosophie Schopenhauers von der seines Schülers Wagner. — Wagners Schrift „Über Staat und Religion". — Das Problem der Erotik bei Wagner. — Wagners Regenerationslehre. — Regeneration und Weltkrieg 1914—16. — Ursachen der Degeneration. — Das Rassenproblem (Gobineau). — Wagner und der Vegetarianismus. — Verhältnis von Religion und Kunst zueinander. — Schopenhauers Metaphysik der Musik. — Bedeutung der Kunst. — Parsifal. — Der Tondichter Wagner. — Der Wortdichter Wagner. — Der Prosaist Wagner. — Der „königliche" Gönner. — Bayreuth. — Wagner und Nietzsche. — Wagners Wirkung auf unsere Zeit. — Anzeichen für eine wachsende Abkehr von Wagner. — Moderne kritische Stimmen. — Die fortwirkende Kraft von Wagners Genie.

Literatur.

R. Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. 3. Auflage. 10. Bände. Leipzig. E. W. Fritzsch 1897.

C. F. Glasenapp: Das Leben Rich. Wagners in 6 Büchern dargestellt.

R. Wagners Briefe an Uhlig, Fischer, Heine. Leipzig 1888.

R. Wagners Briefe an August Röckel. Leipzig 1894.

R. Wagners Briefwechsel mit Liszt. 2 Bände. Leipzig 1887.

Familien-Briefe von R. Wagner. Berlin 1907.

Rich. Wagner an Mathilde Wesendonck 1853—71. Berlin 1904.

Rich. Wagner: „Mein Leben". 2 Bände. Selbstbiographie.

R. Bürkner: R. Wagner, sein Leben und seine Werke. 1906.

H. St. Chamberlain: R. Wagner. 4. Aufl. München, F. Bruckmann, 1907.

Hugo Dinger: R. Wagners geistige Entwickelung. Leipzig 1892.

Rudolf Louis: Die Weltanschauung R. Wagners. Leipzig 1898.

Guido Adler: R. Wagner. Vorlesungen. Leipzig 1904.

Weinel: Jesus im 19. Jahrhundert. Tübingen 1907.

Friedrich Nietzsche: Werke.

Bernhard Shaw: Ein Wagner Brevier. 1908.

Arthur Schopenhauer: Werke.

Aus R. Wagners Pariser Zeit. Aufsätze und Kunstberichte des Meisters, die nicht in die gesammelten Schriften aufgenommen sind. Herausgegeben von R. Sternfeld. Berlin 1906. Deutsche Bücher, Bd. 64—65.

L. Nohl: R. Wagner. Reclam.

F. Kloß: R. Wagner in seinen Briefen. (Bücher der Weisheit und Schönheit.) Stuttgart.

H. v. Wolzogen: Erinnerungen an Rich. Wagner. Reclam.

F. Kloß: Wagneranekdoten. Berlin.

H. v. Wolzogen: Wagnerbrevier. Sammlung „Die Musik." Berlin 1904.

Briefe an Minna Wagner. 2 Bände. Berlin 1908.

Briefe an Freunde und Zeitgenossen. Berlin 1909.

Weingartner: Bayreuth 1876—1896. Berlin 1904.

Weißheimer: Erlebnisse mit Wagner. Stuttgart 1898.

Frankenstein: Wagner-Jahrbuch. Leipzig 1906 ff.

Wagnerhefte der Berliner Zeitschrift „Die Musik." Schuster und Löffler.

Eugen Schmitz: Rich. Wagner. Leipzig 1909, Quelle und Meyer.

Edgar Istel: Das Kunstwerk R. Wagners. Leipzig 1910, B. G. Teubner.

Max Graf: Deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Berlin 1898, Siegfried Cronbach.

Georg Braschowanoff: „R. Wagner und die Antike." Leipzig 1910, Xenien-Verlag.

Theodor Lessing: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. München 1906, Oskar Beck.

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. Leipzig 1902, B. u. H.
Theobald Ziegler: Geistige und soziale Strömungen im 19. Jahrhundert.
v. Schrenck: R. Wagner als Dichter. München, C. H. Beck.
Walzel: R. Wagner.
Kalthoff: Friedrich Nietzsche und die Kulturprobleme seiner Zeit. Altmann, Leipzig.
E. Kreowski und Ed. Fuchs: Richard Wagner in der Karikatur. Berlin 1908, B. Behrs Verlag.
Ferdinand Pfohl: Richard Wagner. Berlin, Ullstein u. Co.
Rudolf Louis: Deutsche Musik der Gegenwart. Georg Müller, München.
Walter Niemann: Die Musik seit Richard Wagner. Schuster und Löffler, Berlin.
Otto Schmiedel: Wagners religiöse Weltanschauung. Mohr, Tübingen.

Einen — heute allerdings längst nicht mehr vollständigen Überblick über die Wagner-Literatur bietet R. Oesterlein: Katalog einer Wagner-Bibliothek, 4 Bände (1862—95). Dieser Katalog verzeichnet nicht weniger als 10181 Nummern.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 720 0